

**Nemzet(iség), (kulturális) hegemonia és színház: A Nemzeti Színház 1883-as
Tragédia-előadása**

Imre Zoltán

A magyar irodalom egyik legszebb terméke, büszkesége oly alakban kerül most a közönség elé, a milyenről szerzője aligha álmodott valaha. Az „Ember tragédiájá”-t, ez egyáltalán nem a színpad számára írott drámai költeményt színre hozza a nemzeti színház, Paulay Ede igazgató és dramaturg átdolgozásában.¹

Így kezdte cikkét a bemutató után két nappal, 1883. szeptember 23-án a *Vasárnapi ujság* névtelen szerzője. A cikk üdvözölte a Nemzeti Színház azon törekvését, hogy a kanonikus, bár elsősorban nem színpadra szánt szöveget megjelenítette. Ezzel a törekvéssel azonban nem mindenki volt teljesen elégedett. Az *ember tragédiájának* a színrevitele körül kibontakozott polémia számos olyan valós, szimbolikus és virtuális területet kapcsolt össze (intézményi viszonyokat és hatalmi struktúrákat egyaránt), melyek a (nemzeti) színház, a (nemzeti) politika és a (nemzeti) identitás elképzelésének kortárs felfogását is érintették. Jelen tanulmány középpontjában az 1883-as színpadra állítás és a kapcsolódó területek vizsgálata áll, mely azzal a reménnyel kecsegtet, hogy feltárható a hatalom birtoklásának, a nemzet színházának és a nemzeti identitásnak (ebben a korszakban) lényeges szervező elvei és elemei.

Diskurzus, kulturális hegemonia és (nemzeti) színház

A hatalom működésének vizsgálatokor Michel Foucault *A diskurzus rendje* című tanulmányában abból az előfeltevésebből indult ki, hogy

minden társadalomban ellenőrzik, kiválogatják, megnevezik a diskurzus termelését, majd a termékeket újra elosztják, mégpedig bizonyos számú eljárás szerint, amelyeknek az a szerepük, hogy csökkentsék a diskurzus veszélyeit, uralmukba kerítsék véletlenszerű megjelenését, kiküszöböljék súlyos, fenyegető anyagiságát.²

¹ VASÁRNAPI UJSÁG 1883, 609.

² FOUCAULT 1998, 51.

Foucault megközelítése szerint a diskurzusok jelenléte nem a való tagadását jelenti, hanem az ahhoz való ragaszkodást, hogy a való diskurzusokban válik jelentéssel ellátottá. A jelentés tehát nem csak úgy lesz, hanem diskurzusokon keresztül jön létre. A diskurzusok létrejötte és működése azonban nem ártatlan vagy természetes folyamat eredménye. Hiszen a társadalom különböző csoportjai, különösen a hegemoniára és hatalomra törekvők nagyon pontosan igyekeznek kijelölni és megszabni a diskurzusok létrejöttének és működésének feltételeit és szabályait.³

Pontosan azért teszik ezt, mert diskurzusokban jelenik meg a hatalom. Az a hatalom, ami elsődlegesen tudást hoz létre. Mint azt a *Discipline and Punish* című könyvében Foucault kifejtette, „a hatalom és tudás feltételezi egymást. (...) Nincs hatalmi viszony a tudás területének létrehozása nélkül, ugyanakkor nincs olyan tudás, amely ne feltételezne és konstituálna hatalmi viszonyokat”.⁴ A világ megismerésének domináns módjait azok hozzák létre, akiknek hatalmuk van arra, hogy saját tudáskategóriáikat, tudásmódozataikat és diskurzusaikat elterjesszék a világban, azaz igazság-rendszert generáljanak. Ez a rendszer feltételezett autoritást élvez egyrészt afelett, hogy a társadalom (vélt vagy valós) többsége hogyan gondolkodik és cselekszik; másrészt pedig olyan „hivatalos” vagy „autorizált” alanyi pozíciókat biztosít, ahonnan a hivatalosan megszabott jelentés létrehozható és a hivatalosan elvárt cselekvés végrehajtható. Következésképp a diskurzusok létrejötte, működése és megszűnése a hatalommal, a hatalom birtoklásával és elosztásával áll kapcsolatban. A polgári társadalmakban azonban (elvileg) minden társadalmi csoportnak lehetősége van arra, hogy diskurzusokat hozzon létre, s a diskurzusokon keresztül pedig, hogy versenybe szálljon a hataloméért. Ezeknek a csoportoknak a megnyilvánulásai és diskurzusai tehát a hegemoniával, azaz a diskurzusok feletti ellenőrzéssel, ezáltal pedig a nyilvánosság tereinek és intézményeinek birtoklásával állnak összefüggésben.

Az olasz marxist filozófus, Antonio Gramsci volt az, aki a különböző társadalmi csoportoknak a hataloméért és a hegemoniáért vívott harcát vizsgálta. Gramsci 1920-as években írt *Börtönjegyzeteiben* abból a feltevésből indult ki, hogy minden történeti

³ Ezeknek az eljárásoknak részletes bemutatását lásd FOUCAULT 1998.

⁴ FOUCAULT 1979, 27.

helyzetben különböző csoportok állnak konfliktusban egymással a hatalom birtoklásáért. Gramsci a hatalom birtoklásának két különböző formáját különböztette meg. Mint írta, „egy társadalmi csoport vezető szerepe (supremacy) kétféle módon manifesztálódhat. Egyrészt, mint erőszakos „dominancia”, másrészt pedig, mint „intellektuális és morális vezetés””.⁵ Gramsci erőszakos dominancián a fegyverek, illetve a karhatalom által támogatott vezető csoport hatalmát értette, de arra is figyelmeztetett azonban, hogy nagyon kevés csoport tartja fenn hatalmát kizárólagosan erőszakos eszközökkel. Sőt, hatalomra jutva, minden csoport igyekszik a társadalmi konszenzust „intellektuális és morális vezetésen” keresztül megtartani. Ezt a vezető szerepet nevezte Gramsci kulturális hegemoniának.

Gramsci a kulturális hegemoniát nem határozta meg egyértelműen. Mindenesetre annyi tudható, hogy a nyelvet tartotta a kulturális hegemonia egyik legfőbb propagátorának. A kulturális hegemonia legitimáción keresztül működik, amely, mint azt Bruce McConachie kifejtette, „félíg tudatos elfogadása azoknak a viselkedésmintáknak és tudáskategóriáknak, amelyeket olyan hivatalos társadalmi intézmények, nyilvános cselekvések és népszerű rítusok generálnak, amelyeket „természetesnek” látják olyan csoportok is, amelyeknek a cselekvéseit ezek formálják”.⁶

Egy adott csoport világlátása, kultúrája azáltal válik hegemonná, hogy a társadalom többi csoportja számára „spontán filozófiává” munkálódik. Ezt pedig három módon teheti: (1) a nyelven keresztül, amely ebben az értelemben meghatározott érzetek és elméletek totalitása, nem pedig pusztán tartalmuktól nyelvtanilag megfosztott szavak összessége; (2) a „józan ész” és „jó érzék” keresztül; valamint (3) népszerű valláson (hitek, babonák, vélemények, dolgok látásmódja, cselekedetek) keresztül.⁷ Gramsci arra is figyelmeztetett azonban, hogy „egyetlen történeti pillanat sem homogén; éppen ellenkezőleg, minden pillanat ellentmondásokban bővelkedő”.⁸ A hegemoniáért vívott küzdelemben pedig minden egyes csoport igyekszik kihasználni a rendelkezésére álló forrásokat, intézményeket, sajtót, hirdetések, a szórakoztatóipart és más intézményeket, amelyeken keresztül eljuttathatják üzeneteiket a nyilvános és a magánszférába.

⁵ GRAMSCI 1971, 39.

⁶ McCONNACHIE 1989, 40.

⁷ GRAMSCI 1971, 373.

⁸ GRAMSCI 1971, 93.

Következésképp a színház értelmezhető úgy is, mint a diskurzusok megjelenésének és megtestesülésének lehetséges tere. Olyan intézmény, amelyben a nyelven és a színpadra állítás teátrális elemein – viselkedés, test, mozgás, tételrendezés, díszlet, jelmez, stb. – keresztül az elfogadott vagy elfogadásra szánt „jó érzék”, s az intézmény rituális jellegéből adódóan a népszerű, hitek, babonák és vélemények is megjelenhetnek. Ebben az összefüggésben a színház olyan intézmény, amelyben és amelyen keresztül az intézményt birtokló csoportok diskurzusaikat megjeleníthetik s üzeneteiket a közszférába juttathatják. Így a költségvetés által támogatott, a hatalmon lévő csoportok által hivatalosan birtokolt nemzeti színház pedig könnyen válhat a domináns csoportok által képviselt ideológia kiszolgáltatottjává és kiszolgálójává. A következőkben Foucault diskurzus-fogalmán és Gramsci kulturális hegemonia-elméletén keresztül vizsgálom a nemzeti színház szerepét és funkcióját az 1880-as évekre jellemző történeti, politikai, kulturális, ideológia és antropológiai keretek között.

Európai és világpolitikai keretek

A „hosszú tizenkilencedik század” alatt az „európai pentarchia” – Anglia, Oroszország Franciaország, Poroszország és a Habsburg Birodalom – formálta az európai földrész politikai viszonyait. Ebben az időszakban csak egyetlen alkalommal került sor három európai nagyhatalom részvételével való háborúra (Krími háború, 1853-1856), s a két nagyhatalmat felvonultató összecsapások (1849, 1859, 1864, 1866, 1870) is korlátozott célokért folytak, s nem rendezték át jelentősen az európai kontinens hatalmi viszonyait. Az európai nagypolitika két jelentős eseményének számított az Olasz Királyság (1861) és Németország (1872) létrejötte, amely az európai nemzetállamok kialakulásával és fokozatos (keleti) térnyerésével volt összefüggésben, s megteremtette az európai nemzetállamok között 1914-ig uralkodó status quo-t.

A 19. század utolsó harmadára az európai politika, elsősorban a gyarmatosítás révén, fokozatosan világpolitikává bővült, s érdekek és elkötelezettségek világméretű hálózatát alakította ki. A nyersanyag-, munkaerő- és piacszerzés, valamint a népességfelesleg levezetése mellett az „imperializmus”, mint a nemzetállam világméretű, nagyhatalomból világhatalommá történő kiterjesztésének vágya is megjelent, s rövidesen

valósággyá vált.⁹ Európa már kicsinek és főleg túl stabilnak mutatkozott az egyes nagyhatalmi ambícióknak. A nagyhatalmak számára Európában csak a folyamatosan gyengülő Ottomán Birodalom által korábban elfoglalt területekből lehetett kiszakítani egyes részeket. Ezeknél azonban számítani kellett az ott élő nemzetek függetlenségi törekvéseire, hiszen inkább ezt választották nem pedig az európai nagyhatalmaknak való behódolást.

Az európai politika világméretűvé válásával az egyes nemzetek, sőt egész Európa horizontja kitágult, hiszen a „kommunikációs forradalom”¹⁰ következtében az európaiak számára távol lévő földrészek és országok hirtelen valós vagy virtuális formában megtapasztalhatóakká váltak. Fontossá vált, hogy mi történik a világ másik részén, mivel az közvetlen hatással lehetett a lokális eseményekre is. Ez a globalizáció korai stádiumába lépett világ az újságok oldalain vizuális és verbális formában is napról-napra megjelent. A nyomtatott média tele volt az adott ország lakosai számára idegennek tűnő képekkel, rajzokkal, leírásokkal, amelyek csak megerősítették az információáramlással, a tömegutazás kiépülésével, a folyamatos árucserre és fogyasztás kialakulásával az egyén életében is mindennapi tapasztalattá váló táguló világ érzetét. Ez a táguló világ azonban már nemcsak a kiváltságosok számára tartatott fenn, hanem megjelent – noha csak virtuális formában – a hétköznapi ember egyéni szintjén is.¹¹

Az Osztrák-Magyar Monarchia keretei és Magyarország helyzete

⁹ Spanyolország és Portugália ekkorra már elvesztette Európán kívüli területeinek jórészét, s Nagy-Britannia növekvő jelenlétre tett szert az Európán kívüli világban. Nagy-Britanniához csatlakozott Franciaország, Hollandia, Oroszország, Japán is, sőt a századfordulóra Németország (Dél-nyugat Afrika, 1884-5, pár sziget a Csendes-óceánon), majd Olaszország is (Líbia, 1911) (lásd HOPKINS 2000, 219-232).

¹⁰ Mint azt Niall FERGUSON kifejtette, az volt az a korszak, amikor kiépült a vasúthálózat, megjelent az automobil, a repülő (1903), a táviró (1830-as évek), a telefon (1876), a gépesített papírgyártáson alapuló nyomtatott sajtó. Olyan dolgokat találtak fel, mint a gőzgép, a gáz, az elektromosság, az olaj, megépítették az első gőzhajókat, s a hajózást megkönnyítő csatornákat (Suez, 1869; Panama, 1895; Kiel, 1914), kiépítették a posta-rendszert, feltalálták a fényképet (1827, 1839), a hangrögzítést (1876), a mozgóképet (1895) és a vezeték nélküli rádiót (Tesla, Marconi, 1895) (lásd FERGUSON 2000, 88-108).

¹¹ A *Vasárnapi újság* 1883. szeptember 16-i száma például nyitóoldalán a Nemzeti Színház igazgatóiról írt, miközben képes riportot közölt a világon található pálmafákról (Új-Granadától Kínán át Brazíliáig), a horvát helyzetről, majd rajzokat mutatott a Jáva szigetén kitört „tűzokádókról”, végül pedig Madagaszkár új királynőjéről, valamint a hazai társadalmi és kulturális élet fontos eseményeiről is jelentek meg benne írások.

Bár fel kellett adnia az olasz tartományokat (1859 és 1865), s a porosz-osztrák háborúban (1866) is vereséget szenvedett, a Habsburg Birodalomnak mégis sikerült megtartania európai nagyhatalmi pozícióját. Ez a helyzet csak a századfordulóra változott meg, mivel a Habsburg-hatalom teljességgel kimaradt a gyarmatosításból, amely aláásta nagyhatalmi pozícióit. Pontosan azért, mert ekkor már a diplomáciai viszonyokat a kontinentális megfontolások mellett leginkább a világ más részein kibontakozó konfliktusok határozták meg, amelyekben a Habsburg Birodalom már nem vett részt. Ennek következtében – mint azt Gergely András kifejtette –, „ellenfélként a kettős Monarchia már nem lehetett veszélyes, szövetségként nem lehetett fontos – ez a nagyhatalom nem válhatott világhatalommá, megmaradt (...) mint az utolsó (csak) európai nagyhatalom”.¹² A Habsburg Birodalmat érő vereségek, területi veszteségek és a világpolitikai eseményekből való kizárása viszont megnyitotta a birodalom egyes nemzetei előtt az utat a Habsburgokkal való egyezkedés előtt.

Az egyezkedés a magyarságnak sikerült a legjobban, hiszen 1867-től már dualista Monarchiáról beszélhetünk, amely két nemzedéken át stabilnak bizonyult. „A dualista szerkezet az osztrák-németséget és a magyarokat emelte a külpolitika közvetlen befolyásolói közé, de még ez a két nemzet is csak ritkán tudott közös célokat kialakítani”.¹³ Ennek oka az volt, hogy az Osztrák-Magyar Monarchia „határai között élő nemzetek közül egyik sem volt döntő számbeli túlsúlya”.¹⁴ A Monarchia „több mint félszáz milliós népessége vallási szempontból hét, nyelvi-etnikai szempontból tizenkét nagy csoportra oszlott, akik közül csak öt élt egészében a birodalomban”.¹⁵

Ennek ellenére – s ez lehetett a birodalom egyik alapvető ellentmondása – a Monarchia csak „két államalkotóként felfogott kiváltságos nemzetet (az osztrák-németet és a magyart), valamint két széles körű önkormányzati jogokkal felruházott politikai nemzetet (a horvátot és a lengyelt) teremtett, illetve ismert el”.¹⁶ A birodalom többi népe

¹² GERGELY 2005, 387.

¹³ GERGELY 2005, 386.

¹⁴ DIÓSZEGI 1987, 6. Mint azt DIÓSZEGI István kifejtette, „a legerősebb nemzetnek, az osztrák-németnek a számaránya (az egyéb németekkel együtt) is alig volt nagyobb az összlakosság húsz százalékánál, és a megközelítően hasonló nagyságú magyarsággal együtt is éppen csak meghaladta a negyven százalékot. A fennmaradó több mint ötven százalék kilenc nemzet között oszlott meg úgy, hogy közöttük csak a csehek és a lengyelek részesedése haladta meg a tíz-tíz százalékot” (DIÓSZEGI 1987, 6).

¹⁵ ROMSICS 2010, 6.

¹⁶ ROMSICS 2010, 8.

vagy politikai lojalitást mutatott a Monarchia céljai iránt vagy mivel számukra (csehek, szlovákok, szerbek) ez a megosztás nem volt túl vonzó, kifejezetten elégedetlenek voltak vele. Ennek következtében előbb vagy utóbb, nyíltan vagy titokban a Monarchia föderalista, illetve szeparatista átalakítására tettek kísérletet.¹⁷ A Monarchia területi épségét még „a határai mentén alakult nemzeti államok az etnikai állomány egészének egyesítésére irányuló törekvései” is fenyegették, sőt helyzetét az is súlyosbította, hogy „a nagyhatalmak a határokon belül és kívül jelentkező törekvések támogatóivá szegődtek”.¹⁸ Mindenesetre a 19. század végéig a soknemzetiségű Monarchia az európai egyensúly fontos elemének számított, és létét egyenesen szükségesnek tekintették.

A kiegyezés azonban, a két államalkotó, kiváltságos nemzet számára is kényszerű kompromisszumnak tűnt. Osztrák részről, bár a tényleges hatalmat és a birodalom irányítását sikerült megtartani, a magyarságnak tett engedményeket gondolták túlzónak. A magyarság részéről pedig azért nem lehetett népszerű, mert az állami önállóság kérdésében a 67-es kompromisszum nem nyújthatott eleget.¹⁹ A magyarok számára a kiegyezés azt jelentette, hogy belpolitikájukat szinte önállóan intézhették, de a kül-, had- és pénzügy un. közös ügynek számított, s quota szabályozta a közös költségek arányát. Ennek ellenére a kiegyezés „azon túl, hogy külpolitikai biztonságot nyújtott, szavatolta a magyar nacionalizmus lényeges célkitűzéseinek megvalósulását. A soknemzetiségű Magyarország fölött a magyar nemzet teljes hatalmat gyakorolhatott, a területi integritását megőrző ország a birodalmon belül belpolitikai önállóságot nyert”.²⁰ Következésképp a magyarságnak egy ideig érdeke fűződött a Monarchia fenntartásához.

A századforduló felé közeledve azonban a Monarchia és a magyarság kapcsolatát feleslegesnek, a dualista berendezkedést pedig egyenesen terhesnek és károsnak nyilvánították. „Úgy látták, hogy a megállapodott Európában Magyarországnak nincs szüksége többé a Monarchia biztonságot nyújtó kereteire. Sőt, a vámunió akadályozza a

¹⁷ Ezeknek a kísérleteknek a rövid összefoglalását lásd ROMSICS 2010, 8-13.

¹⁸ DIÓSZEGI 1987, 7.

¹⁹ Lásd GERŐ 1988, 149. A külpolitika területén ez azt jelentette, hogy „a birodalmi tanács és a magyar országgyűlés nem szólhatott bele közvetlenül a külügyekbe” s „a legfontosabb külpolitikai kérdésekben – lényegében minden parlamenti befolyás nélkül – az uralkodó elnöklete alatt üléselő közös minisztertanács döntött. E sajátos közjogi berendezkedés révén az uralkodó sok tekintetben megőrizte abszolutisztikus jellegű befolyását a külpolitika vezetésében” (DIÓSZEGI 1987, 10).

²⁰ DIÓSZEGI 1987, 69.

magyar gazdasági fejlődést, a közös hadsereg és a közös külpolitika pedig korlátozza a magyar szupremácia fenntartásához nélkülözhetetlen nemzeti-állami teljességet”.²¹ A szűk körű, vagyoni helyzeten alapuló választójogi cenzus ellenére, az országgyűlési többséget a század hátralévő évtizedeiben egyre több törvénytelenység árán tudták csak biztosítani. A századfordulóhoz közeledve „a mind nyomasztóbban nacionalista közhangulatban egyre kevesebben vállalták a függetlenségi eszme és a nemzetiségek egyenjogúsítása közötti, korábban oly nyilvánvaló kapcsolatot”²². Míg korábban Deák Ferenc a birodalmi érdekek feltétlen elsőbbségét hangsúlyozta, addig Tisza István a századforduló után leszögezte, hogy Magyarország nem rendelheti alá magát a birodalom érdekeinek.²³

A kiegyezéssel azonban nemcsak az osztrákokra, illetve a Monarchia hatalmi megosztására vonatkozatható problémák adódtak, hanem az is, hogy egy immáron soknemzetiségű, vagy ahogy a korszakban nevezték, „polyglott” Magyarország jött létre. A magyar mellett öt etnikum: a románok, a németek, a szlovákok, a horvátok és a szerbek száma haladta meg az egymilliót. Ezeken kívül még ruszinok éltek nagy számban,

²¹ DIÓSZEGI 1987, 69.

²² GERGELY 2005, 375.

²³ Ferenc József szempontjából a kiegyezés olyan politikai jogokat, pénzügyi feltételeket és a hadsereg feletti teljes körű és kizárólagos ellenőrzést biztosított, amelyek egy esetleges nemzeti felkelés vagy hűtlenség esetén is lojalitást és a hatalom birtoklásához szükséges erőt biztosítottak számára. Az 1867. évi XII. tc. leszögezte, hogy „az uralkodó személye és a Pragmatica Sanctio két szuverén államot köt össze” (GERGELY 2005, 324). Így a kiegyezéssel bevezetett „politikai gyakorlat kizárólagos felségjogai olyan abszolutisztikus befolyást biztosítottak számára, amely a jogosítványok körén túlmutató általános légkört, megkérdőjelezhetetlenséget teremtett” (GERŐ 1988, 159). Bár a magyarok azzal próbálták a kiegyezés számukra negatív hatással levő kompromisszumait enyhíteni, hogy Ferenc Józsefet nemzeti és liberális királyként állítsák be (lásd Ferenc Jóska), az uralkodónak soha sem volt szüksége ezekre a jellemzőkre. Sőt abszolutisztikus jogaiból sem akart soha engedni, s elöszentesítési joga alapján „ragaszkodott hozzá, hogy csak olyan ügyek kerüljenek az országgyűlés elé, amelyeket ő előzőleg már jóváhagyott” (GERŐ 1988, 159). Következésképp a magyarságnak az uralkodóhoz fűződő viszonyában folyamatosan jelen volt a tudatos öncsalás. Ráadásul az uralkodó még azt is lehetetlenné tette, hogy „az öncsalás akár csak minimális szinten működőképes legyen” (GERŐ 1988, 162). Pontosan az uralkodó volt az, aki gondosan ügyelt, hogy a múltat soha ne lehessen neki elfeledni; aki a múltért sohasem kért bocsánatot, sohasem rehabilitálva az aradi vértanúkat; aki hallgatásával engedte, hogy Kossuthot megfosszák állampolgárságától; aki Pest lövetőjének, Hentzi tábornoknak szobrot állíttatott; s aki, a császári jelképek (Gotterhalte, császári lobogó) használatát a magyarság számára fontos ünnepeken és rendezvényeken is előírta (lásd HEISZLER 1995). A problémát jól érzékeltet, hogy a *Vasárnapi ujság* 1883. szeptember 30-i számában például Kimnach László több oldalon keresztül írja le azt a pár órát, amelyet Kossuthnál Turinban töltött, fényképeket is mellékelve Kossuth lakókörülményeiről. Mindezt pedig úgy jelentette meg, mintha csak kedélyes kirándulásra ment volna (KIMNACH 1883). Így bár a magyarság a kiegyezéssel önállóságot kapott saját belső ügyeinek intézésre, folyamatosan konfliktusba került egyrészt önmagával, másrészt pedig az egységesnek képelt birodalom másik alapvető nemzetével, sőt még saját királyával is.

valamint hat másik népcsoport (cigányok, bunyevácok és sokácok, szlovének, lengyelek, csehek és morvák, bolgárok) is.²⁴ Ennek ellenére, s kitarva azon elképzelés mellett, hogy a 16. századig független államként létezett Magyar Királyság 1867-ben ismét helyreállt, a magyar vezető elit Magyarországon belül a magyaron kívül politikai nemzetként nem ismert el egyetlen nemzetiséget sem. „Az egy politikai nemzet fikciójához a kiegyezés utáni nemzedékek magyar vezetői megingathatatlanul ragaszkodtak”.²⁵ A magyarság ugyan a századfordulóra visszanyerte többségi helyzetét, amelyet a 18. századi betelepítések során veszített el, de olyan nemzetiségekkel került egy országba, akik a magyarsághoz hasonlóan önállósulni akartak, s akiknek a kiegyezés ebben a tekintetben nem nyújt(hat)ott eleget.

Ennek következtében a birodalmi és a nemzetiségi probléma az egész korszakban meghatározta a politikai életet, sőt a kultúrát és a kulturális intézmények működését is. Következésképp a korszakban a magyarság helyzete a Habsburg Birodalommal és a nemzetiségekkel való kettős kötődésben érvényesült. Mint azt Mocsáry Lajos parlamenti képviselő már az 1880-as években pontosan megfigyelte: „Egyrészt szemben állni a nemzetiségekkel, másrészt frontot csinálni Ausztria ellen, abszurd politika lenne”.²⁶

Nemzet(iség)i-keretek

1849 után két uralkodó, de ellentétes nézet fogalmazódott meg a nemzet koncepcióját és a nemzetiségekkel való viszonyt illetően. Az egyik, főleg az emigrációban élők – Kossuth, Teleki László, Klapka György – nézete a nemzetiségekkel való összefogásra, a nemzetiségi autonómia valamely formájára, egy dunai konföderáció elképzelésére épült, s elsősorban a nemzetiségekkel való megegyezést, illetve az Ausztriával való szembenállást részesítette előnyben. A másik Kemény Zsigmond, Eötvös József és Deák Ferenc által képviselt nézet szerint viszont „elsősorban Ausztriával kell kiegyezni, a nemzetiségi kérdés megoldása csak ezután következhet”.²⁷ Erre az 1867-es kiegyezést

²⁴ Lásd GERGELY 2005, 412-416.

²⁵ ROMSICS 2010, 11.

²⁶ Idézi GERGELY 2005, 375.

²⁷ GYURGYÁK 2007, 64.

követően került sor, s az un. egy (politikai) nemzet koncepcióját végül az 1868. évi XLIX tc. preambuluma fogalmazta meg:

Magyarország összes honpolgára az alkotmány alapelvei szerint és politikai tekintetben egy nemzetet képeznek, az oszthatatlan, egységes magyar nemzetet, melynek a hon minden polgára, bármely nemzetiséghez tartozzék is, egyenjogú tagja.²⁸

Ez a politikai nemzet-felfogás határozott földrajzi vonásokkal rendelkezett, hiszen Szent István országának területén élőket jelentette, épített a rendi magyar nemzetfogalomra, a *natio Hungaricara*, s magába foglalta az ország területi integritásának megkérdőjelezhetetlenségét is. A törvény meghozásakor már a magyar politikai elit a kiegyezési törvény dualista rendszert létrehozó elve alapján hatalmi helyzetbe került, így hozva létre az egységes és oszthatatlan magyar politikai nemzet elképzelését. Ez a felfogás azonban – mint arra Gyurgyák János felhívta a figyelmet – „a modern nacionalizmus, a nemzetek kialakulása és mindent elsöprő lendülete mellett, minden valóságos alapot nélkülöző fikcióvá vált, ugyanis azt feltételezte, hogy kialakul a régi, rendies jellegű hungarus-tudathoz hasonlóan a közös magyarországi nemzeti tudat, s még inkább valamiféle, legalább körvonalaiban létező politikai közösség”.²⁹ A századfordulóhoz közeledve azonban ennek a felfogásnak semmilyen kézzel fogható nyomát nem találhatjuk, így önámításként, öncsalásként, illetve elnyomó ideológiaként élhetett csak tovább.

Ennek következtében a magyar politikai elit egy része a magyar nemzetállam megteremtése felé indult el, egy másik része ugyan hallgatólagosan kitartott a magyar politikai nemzet koncepciója mellett, de a századfordulóra magyaron egyre inkább nyelvileg magyart s nem magyar honpolgárt értett. A törvénnyel a radikálisabb nemzetiségi vezetők – Djordje Stramirovič (Sztratiromirovics György), Svetozár Miletič (Miletics Svetozár), Alexandru Mocion (Mocsonyi Sándor), Ivan Adolf Dobrzanszky (Dobryánszky Adolf) – is elégedetlenek voltak, s elutasításuknak úgy adtak hangot, hogy huszonkét másik képviselőtársukkal együtt a törvény elfogadásakor kivonultak a

²⁸ Idézi GYURGYÁK 2007, 65.

²⁹ GYURGYÁK 2007, 75.

parlamentből. „Ettől kezdve a kényszerű együttélés mikéntje és jövője egyszerű *hatalmi* kérdéssé vált, s a kialakult helyzetet egymástól homlokegyenest ellenkezőleg értették a felek”.³⁰ A magyar politikai elit a kiegyezés biztosította helyzetet próbálta kiaknázni, a nemzetiségi vezetők pedig a liberális törvény nyújtotta egyéni és társulási jogokat helyezték gondolkodásuk középpontjába, s ezek segítségével folytatták saját nemzetépítési programjukat.

A századfordulóra a politikai nemzet elképzelését megkísérelték felváltani a magyar államot a magyar nemzettel teljes mértékben azonosító egységes nemzetállami koncepcióval. Ehhez közjogi historizáló rendszert építettek ki, mely két alappillére épült: a (magyar) nemzet és a (magyar) állam azonosítására és a magyar nemzetállam ezeréves mítoszára. Ezt a felfogást próbálták legitimálni a magyar szupremáció elképzelésével, mely „egyrészt indokolta a Béccsel szembeni önállóság követelését, másrészt a nemzetiségek feletti uralmat; végül pedig annak hangoztatását, hogy a magyar állam elsődleges feladata az államalkotó magyar nemzet aspirációinak megvalósítása”.³¹ A magyar szupremácia biztosításához felhasználták a nemzetiségek által egyre inkább gyűlöltté váló magyar nyelvű iskoláztatást, a törvény által kötelezővé tett magyar nyelvet, a hivatalos intézményrendszert, s néhány kiemelt ügy és per elrettentő erejét is.³²

³⁰ GYURGYÁK 2007, 77.

³¹ GYURGYÁK 2007, 90-91.

³² A politikai ügyekről és a perekről részletesen lásd GYURGYÁK 2007, 85-87. Tisza Kálmánnak 1870-ben a Parlamentben a következőt mondta: „Oly országban lakunk, mely polyglottnak nevezhető; különböző nemzetiségek lakják e hazát, és egyik sincs azon helyzetben, mint Franciaországban a francia, hogy annyira túlnyomó legyen a többi fölött, hogy kérdés ne támadhasson az iránt: hogy a jövő kit illet e határai között; de épen azért azt tartom, hogy ily hazában okvetlenül szükséges, hogy egyik vagy másik az itt lakó nemzetiségek közül vezérszerepet vigye, és az egész államra saját jellegét ráüsse, azokban, mik állami teendők, meghagyván e határon belül a többi nemzetiségeknek szabadságukat. (Általános élénk helyeslés.) Ezen szerepet viszi ma a magyar, viszi történelmi múltjánál, relatív többségénél fogva, és viszi – s ezeket tartom legfőbb tényezőknél – anyagi és szellemi fölénye által” (KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ 1870. február 11. 294.). A román nemzetiségi képviselő, Stanesku Imre a következőt válaszolta Tisza érvelésére: „minden polyglott országban valakinek vezérszerepet vinni kell; ezt elismerem, mert ez igazság; hanem azért ezen vezérszerepet ne formulázzuk másnak a rovására, másnak a hátrányára; én polyglott országban a vezérszerepet a polyglott érdekek képviselőjében látom; (...) a polyglott országban, hol különféle nemzetek laknak (*Felkiáltások: Csak egy nemzet van.*) ott nem lehet, hogy egy nemzet vigye a szerepet a többi nemzetek rovására. (Általános zaj.)” (KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ 1870. február 12. 306.). Mindenesetre a szupremácia elvét a nemzetiségi képviselők is, legalábbis a verbalitás szintjén, osztották. Alexandru Mocion (Mocsonyi Sándor) román nemzetiségi képviselő parlamenti felszólalásában viszont elfogadva az egyik nemzet vezető szerepét, ezt ahhoz a feltételhez kötötte, hogy ha ez az adott „nemzetiségnek sajátosságai és képességeinek fölényében gyökeredzik, ily suprematiát mindig elfogadok, ily suprematiát mindenkor valódi megaláztatással fog elfogadni mindenki, a ki a szabadságnak, a szabad versenynek őszinte barátja,

Sőt kialakították a Szent Korona tanát is, amely a király és a nemzet között megosztott hatalom eszméjét fogalmazta meg. Ennek pedig az volt a lényege, hogy „a magyar szuverenitás forrása (...) nem a király, de nem is a magyar nemzet, hanem e kettő által közösen alkotott Szent Korona”.³³ A Szent Koronát még összekapcsolták Magyarország államterületének oszthatatlanságának és sérthetlenségének a tanával, azaz az ország területi integritásával, továbbá a nemzetállam eszméjével. Ezáltal a Szent Korona jelképezte a „nemzetté szervezett magyar népet”, s megvalósult, legalábbis elméletben, az egységes nemzetállam csalfa ábrándja, hiszen a magyarság minden törekvése ellenére, Magyarország soknemzetiségű állam maradt.

A századfordulóra azonban a modernitás beköszöntével új problémák egész sora jelent meg a színen: demokrácia, általános titkos választójog, munkáskérdés, zsidókérdés, merkantil-agrárius ellentét, politikai katolicizmus, keresztényszocializmus, szociáldemokrácia, agrárszocializmus, feminizmus, modern irodalom és művészetek. Ezekről a magyar konzervatív nemzet-koncepció jóformán semmit sem mondott, miközben a régi megoldatlan problémák, mindenekelőtt a magyar függetlenség ügye, a nemzetiségi kérdés és a magyar birtokos középosztály helyzete sem oldódott meg, sőt még korábbiakhoz képest is sokkal inkább kiéleződött. Ekkor „a magyarság és a nemzetiségek viszonyát (...) már sokkal inkább harcnak, hatalmi csatának, a létért folytatott küzdelemnek fogták fel, ahol a magyarságnak – a liberális elvek *lehetőség szerint* való figyelembevételével – minden eszközt fel kell használnia a politikai-hatalmi status quo megőrzése érdekében”.³⁴ Ennek rendelték alá a törvényhozást, az oktatást, az állami intézményeket, a választójog folyamatos korlátozását, sőt még kulturális intézményeket és gyakorlatokat is.

Következésképp a dualizmus fennállása idején a magyarság számára a (nemzeti) feladat egyértelműen kijelölődött: minden lehetséges – törvényes és törvénytelen – eszközzel biztosítani a magyarság vezető szerepét. Egyrészt Bécs és Európa felé, annak a kisebbségi érzésnek a kompenzálásaként, hogy Magyarország valóban Európa nyugati feléhez tartozik; másrészt pedig a nemzetiségek felé Magyarországon belül. Ennek a

ezt üdvözölni fogja” (KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ 1870. február 12. 300.). A kérdés tehát az lett, hogy ki fogja eldönteni és milyen kritériumok alapján a vezető nemzet pozícióját.

³³ GYURGYÁK 2007, 91.

³⁴ GYURGYÁK 2007, 119. Kiemelés GYJ.

felfogásnak rendelődött alá az oktatás, a törvényhozás, a jog, az ideológia, de Budapest – Bécs és Párizst utánzó – reprezentatív építkezései, sőt a dicsőséges magyar múlt felelevenítését célzó ünnepek és a jelen kulturális alkotásai is.³⁵ A korszakban, főleg a századfordulóhoz közeledve, a kultúra ideológiai és politikai átértelmezésének lehetünk tanúi, azaz a kultúra politikai és ideológiai szerepvállalásának.

Pontosan azért, mert folytonosan élt a fenyegetés, vagy legalábbis a magyarok egy része úgy gondolta, hogy a szupremácia elvesztésével az ország szétesése és a magyarság eltűnése fog bekövetkezni.³⁶ Ennek következtében a korszak állami (hivatalos) diskurzusait, politikai döntéseit és kulturális orientációját két alapvető szempont határozta meg: a birodalmi adottságokhoz való igazodás és a nemzetiségek feletti uralom. Mint arra Gyáni Gábor felhívta a figyelmet: „a dualizmus politikai rendszerének legitimációját a liberalizmus és az (állami) nacionalista ideológia sajátos kombinációja együtt biztosította”.³⁷ De a belső homogenításra való törekvés nyilvánvaló és erős (politikai) akarata mindig csak úgy és addig érvényesülhetett, ahogy és ameddig nem került nyílt ellentmondásba a birodalmi adottságokkal. A századfordulóra azonban „az etnikai nemzetfogalom kezdte felváltani a nemzetnek az állam történelmi hagyományára alapozott fogalmát”, és a „liberalizmus növekvő defenzívába került az egyre agresszívabb nacionalizmussal szemben”.³⁸

*Budapest, mint metropolisz keretei – antropológiai fordulat: tömeg- és elitkultúra, vizualitás, térbeliség és színház*³⁹

³⁵ Az 1896-os millenniumi ünnepeksorozat pontosan ezt a célt szolgálta. Mint azt Gyáni Gábor megállapította: „az ország folytonos fennállásának ezeréves évfordulóját ünnepelve nemcsak az ország dicső múltjának, de a múltban lévő század fényes teljesítményeinek is szolt az ünnepi tiszteletadás és elismerés; mindebből ráadásul nagy adag optimizmust is lehetett meríteni a jövőt illetően” (GYÁNI 2008, 63).

³⁶ Jámbor Pál országgyűlési képviselő a következőket mondta 1878-ban a budapesti Nemzeti Színház költségvetéséről szóló háromnapos vitában: „bizony e levegő, bizony e szép hon szőke hullámu folyói, bizony azon koszorúk, melyeket apáink sírjára letettünk, nem fogják nemzetünket az enyészettől megmenteni, hanem ha van valami, a mi megmentheti, az a nyelve, az a nemzeti cultura”. (KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ 1878. február 12. 301.)

³⁷ GYÁNI 2008, 67

³⁸ GYÁNI 2008, 67.

³⁹ Ezeket a jelenségeket viszonylag hosszabban elemzem. Pontosán azért, mert a 19. század utolsó harmadában a színházi gondolkodás átalakulásban fontos szerepet töltek, s viszonylag ritkán említésre és kifejtésre.

A birodalmi, nemzeti és nemzetiségi problematika mellett, Pest, Buda és Óbuda 1873-as egyesítésével létrejött, s hamarosan rohamos növekedésnek indult Budapesten az európai metropoliszokra jellemző⁴⁰ új, addig ismeretlen lehetőségek és problémák jelentek meg. Az egyik legszembetűnőbb, a századfordulóra már differenciálódó városi tömegkultúra volt.⁴¹ Tömegszórakoztatásra épülő intézményeivel,⁴² ez a tömegkultúra kapitalista piaci viszonyok között, „a piaci előállítás, az áruként való terjesztés és a vásárlói természetű fogyasztás tárgyi feltételei között jött létre és ekként hasznosult”.⁴³ Megjelenése és működése a vállalkozói versenyszféra intézményi szerkezetében történt, s a századfordulóra „mind több területen egyszerre lesz érzékelhető a kommerciális tömegkultúra állandóvá válása, amely az egész társadalomra kiterjeszti befolyását”.⁴⁴ Következésképp Budapesten, az ország többi részéhez képest merőben új, immáron modern nagyvárosi identitást nyújtani képes tömegkultúra keretei között végbemenő integráció játszódott le. A tömegkultúra integrációjának egyik fontos, és a korszakban

⁴⁰ Budapesten az 1880-as évektől indultak a következő nagyberuházások: a Duna szabályozása, a rakpartok, a közraktárak, a vásárcsarnokok kiépítése, a királyi vár átépítése, a Városliget rendezése, a budai vízmű létrehozása és a csatornahálózat bővítése, a Sugár, későbbi nevén Andrássy út, a belső körutak boulevardizálása, a belvárosi utcák aszfaltozása, az itt található utak szabályozásával és a terek kiépítésével, a két városrészt összekötő hidak megépítése, a városi tömegközlekedési hálózat kiépítése, pályaudvarok létrehozása, valamint a köztisztaság, a közegészségügy kialakítása (lásd KOZÁRI 1995. VÖRÖS 1998, GYÁNI 2008, 35-44).

⁴¹ Ennek egyik legnépszerűbb műfaja lett az operett, amely Hanák Péter megfogalmazása szerint, „a nagyvárosi tömegkultúra igényeihez igazított ösztönművészet”. Sikerét a társadalmi integráció mellett annak is köszönhetette, hogy „a Monarchia egységes illúzióját is képes volt reprezentálni”, s „minthogy valamennyi nép zenéjéből, táncaiból, karakterfiguráiból merített, a népviseletet, néptáncokat, szokásokat is elterjesztette és bizonyos fokig összeolvastotta” (HANÁK 1997).

⁴² A zenés színházak, mulatók, kabarék, orfeumok mellett a századfordulóra a tömegszórakoztatás egyik legnépszerűbb helyszínévé a Városliget lett. Itt kaptak helyet a cirkuszok, céllövöldék, nyári színpadok, körhinták, plasztikonok, körképek, s az 1890-1910 közötti időszakban fénykorát élt Vurstli. Itt tükörlabirintusban lehetett bolyongani, rémeket, szörnyeket, emberevőket, hibrideket, törpéket, óriásokat, testi fogyatékosokat, viaszból formázott jelenetekben vérbefagyott testeket és egyéb szörnyűséges látványosságokat lehetett látni. A Városligetet az 1860-as évektől kezdve kezdték el tömegek látogatni, s a Sugár (Andrássy) úton rendszeresített omnibusz, lóvasút, majd villamos, 1896-tól pedig a földalatti kiépítésével jó megközelíthető volt. Az 1885-ös országos, majd az 1896-os millenniumi kiállításokat is itt rendezték, sőt itt kapott helyet 1896-ban az Óbudavára is. A tömegkultúra integráló ereje mellett azonban, mint arra Granasztói Péter felhívta a figyelmet, a városligeti közönség „társadalmilag és kulturálisan vegyes rétegei legtöbbször élesen elkülönítve szórakoztak egymástól időben és térben” (GRANASZTÓI 1997). A közép- és felsőbb osztályok tagjai számára főleg hétköznapokon lett a társadalmi élet színtere a Hermina úti korzóval, az alsóbb rétegek pedig főleg vásár- és ünnepnapokon látogatták, s számukra első sorban szórakozóhelyként funkcionált.

⁴³ GYÁNI 1997.

⁴⁴ GYÁNI 1997.

állandóan hangsúlyozott jellemzője lett a magyar nyelvű orientáció, amelynek következtében a nem magyar népek kultúrája végleg kiszakadt a hazai kultúrából.

A tömegkultúra megjelenésének másik fontos jellemzője pedig az elitkultúra határainak és intézményeinek kijelölése és meghatározása lett. Ennek következtében a korszak hivatalos kulturális orientációját és ízlését alapvetően a századfordulóra konzervatívvá váló nacionalista historizmus határozta meg, amely „a nemzetállamot a történelem legfőbb keretének és céljának tekintette, s feladatát a nemzetállam előzményeinek, a dicső (vagy annak látott) nemzeti múlt eseményeinek feldolgozásában látta”.⁴⁵ A közélet uralkodó nyelve – az iskoláztatásnak és a törvényhozásnak köszönhetően – egyértelműen a magyar lett, amelyet az is bizonyít, hogy a politikai lapok túlnyomó többsége ekkor már magyar nyelven jelent meg.

Ez az a korszak is azonban, amelyben a terjedő nacionalizmus mellett megfigyelhető a modernizmus jellemzőinek a megjelenése is. A világvárossá váló Budapesten olyan jelenségek épültek be a városlakók életébe, mint a szóbeliségen alapuló tömegkultúra felbomlása; az időfelfogás változása, azaz az óraorientált időfelfogás térhódítása, amely a teljesítmény, a gyorsaság mérhetőségének a szabad-versenyos kapitalizmus elvének megjelenésével állt összefüggésben; a nyomtatott média monopolszerepének kialakulása az információáramlás tömeges előállításában, amelyet jelentősen megkönnyített a távíró, a telefon elterjedése és a posta- és vasúthálózat kiépülése. Ez utóbbi része volt a közlekedés forradalmának, amely távolabbi helyek könnyebb, gyorsabb elérhetőségét tette lehetővé, valamint az áruk gyors és pontos cseréjét.

Ennek következtében megváltozott az embereknek a térhez, a távolsághoz való viszonya, gyakrabban utaztak, s lehetőségük nyílt lakóhelyük megválasztására, amely jelentős belső – Budapest felé irányuló – és külső – főleg Amerika felé tartó – migrációt

⁴⁵ GERGELY 2005, 463-464. Így a festészetben a magyar történelmi témákat kidolgozó akadémizmus (Székely Bertalan, Munkácsy Mihály, Benczúr Gyula, Lotz Károly, Zichy Mihály és mások) vált népszerűvé, az építészetben a történelmi stílusokat felelevenítő és egymással keverő, monumentalitást hangsúlyozó historizáló eklektika, a szobrászatban a közelmúlt vagy a régmúlt nagy alakjainak és a történelmi témák megjelenítése vált dominánssá (Stróbl Alajos, Huszár Adolf és mások). A „hivatalos” irodalomtudomány és kritika, az „irodalmi deák-párt”, azaz Gyulai Pál és köre a népnemzeti irodalmat részesítette előnyben, amely Petőfi és Arany konzervatív értelmezését állította előtérbe, kiegészítve a Jókai által képviselt nemzeti romantikával.

indított el. S korábban elképzelhetetlen mértékben vált képessé az egyén és a társadalom a természeti környezet befolyásolására és átalakítására. Következésképp úgy tűnt, hogy az ember világ irányítójának tudhatta magát, s „a nagyvilág betört a falvakba és a szegény emberek otthonába is. A közvélemény határai [s a társadalom lehetőségei és perspektívái] földrajzi és társadalmi értelemben is kitágultak”.⁴⁶

A budapestiek mindennapi tapasztalatát – megint jelentős különbséget mutatva az ország többi részéhez képest – alapvetően meghatározta az, ami a 19-20. századi nagyvárosokat is antropológia tekintetben megszabta: az idegenség érzete.⁴⁷ Mint azt Gyáni Gábor megállapította, a városlakó idegen, „személyében ismeretlen a többiek előtt, de vizuálisan hozzáférhető a számukra.”⁴⁸ Következésképp a városlakók új módon kezdték el megszerezni egymást, amelyben a vizualitás, a látvány és a látás alapján végrehajtott jelentéskonstruálás vált az egyik meghatározó elemmé.

Bár a vizuális fordulat W. J. T. Mitchell által megalkotott kifejezését⁴⁹ az 1990-es években kezdték el használni „a vizualitás újfajta hegemoniájának”⁵⁰ az elemzésére, Mitchell is figyelmeztetett arra, hogy „nem mi vagyunk az elsők, akik a vizualitás korszakában élnek”.⁵¹ Jonathan Crary mutatta ki könyvében, hogy Nyugat-Európában a 19. század első felében „a vizualitás által nyert információk és jelentések kiszakadnak a nyelv ellenőrzése és ellenőrizhetősége alól – önálló/független jelentésformáló tényezővé lépnek elő”.⁵² Következésképp a 19. században az európai metropoliszok kialakulásának időszakában, a nagyvárosi mindennapi élet tapasztalata a vizuális információra épült, amely ugyan nem zárta ki a verbalitást, de már nem abszolutizálta azt.

A város nyilvános tereiben különböző látványosságok jelentek meg, úgymint a nyilvános politikai reprezentáció nem mindennapi alkalmai, ünnepek,⁵³ tüntetések⁵⁴,

⁴⁶ GERGELY 2005, 478.

⁴⁷ Míg Budapest lakossága 1873-ban alig haladta meg a háromszázezer főt, addig 1920-ra ez a szám 1,2 millióra emelkedett, ami a lakosság számának megnégyesződését jelentette (lásd HANÁK 1993).

⁴⁸ GYÁNI 1995, 9.

⁴⁹ MITCHELL 1994. A vizuális kultúra összefoglalását lásd MIRZOEFF 1998, kritikáját pedig lásd MITCHELL 2004.

⁵⁰ Lásd például BÁN Zsófia összefoglalását, BÁN 2004, 11.

⁵¹ MITCHELL 2004, 23.

⁵² CRARY 1999, 34.

⁵³ Ferenc József 1867-es magyar királlyá koronázásakor, majd a 25. évfordulóra rendezett ünnepek példái.

⁵⁴ Az 1876. április 28-án lezajlott utcai tüntetés példái.

demonstrációk⁵⁵, pártpolitikai rendezvények⁵⁶, ünnepélyes temetési ceremóniák,⁵⁷ vallási ünnepekhez kapcsolódó, közösségi rituálék,⁵⁸ természeti katasztrófák (tűzvészek és árvizek), illetve a nemzeti géniust hangsúlyozó, kiemelkedő tárgyi objektumok (épületek, emlékművek és kiállítások).⁵⁹ Következésképp a mindennapi élet hétköznapi és kiemelkedő eseményei is látványosan megszervezettek és színpadra állítottak lettek.⁶⁰

A látás megnövekedett szerepét kiemelte még az is, hogy megjelentek a látványt megmutatását célul kitűző, s azt tértől és időtől függetlenül reprodukálni képes eszközök is (fénykép, dioráma, panoráma és mások). A vizualitás technikai reprodukciója, az ehhez kapcsolódó technikai feltételek kialakítása együtt járt azzal a befogadói elvárással, amely igényelte a helyszínt, a viselet hiteles megjelenítését és a történeti hűséget, amelyet a történettudomány és a régészet próbált a kortárs világra és az elmúlt korokra vonatkozva egyre inkább támasztani és ki is elégíteni. A jelen eseményeinek megszervezéséhez a hiteles múlt vizuális látványosságként való megszervezése és kiállítása is alapvetően hozzájárult.⁶¹

A vizualitás megnövekedett szerepe miatt a szemlélődés a modern nagyvárosi ember alapmagatartásává vált. A szemlélődés mindenekelőtt az utcai járókelő jellemző attitűdje lett, amely nélkülözhetetlen kommunikációs kapcsolatot jelentett a városlakó és környezete között. „A szóbeli érintkezés lehetőségétől megfosztva (emlékezzünk csak a csend imperatívuszára) tudniillik éber megfigyelővé lép elő vagy léphet elő, s ezzel a

⁵⁵ A Szabadelvű Párt létrejöttének megünneplése 1875. március 5-én például.

⁵⁶ Lásd HEISZLER 1995.

⁵⁷ Deák Ferenc 1876-os és Kossuth Lajos 1894-es temetése.

⁵⁸ A húsvéti körmenet, majd összekapcsolása a Szent Jobbal és a Szent István kultusszal.

⁵⁹ Az 1885-ös országos és az 1896-os millenniumi kiállítások.

⁶⁰ Az egyén sikere nagyban függött a látszatkeltség tudatos és manipulatív használatától. Budapesten a nagyvárosi magamutogatás fontos színtereivé vált az üzletektől és kávéházaktól zsúfolt Belváros, továbbá a Duna-parti sétányok kínáltak kitűnő alkalmat a nyilvánosság zavartalan élvezetére. A korzózás, a vásárlás apropóján adódó kötelezettségek nélküli nézelődés, a nyilvános helyeken található üveg- és tükörfelületek hihetetlen mértékben való elterjedése, mind a vizualitás, a látvány megnövekedett szerepére utaltak és lehetőséget biztosítottak a városlakók számára a vizualitás megtapasztalására. Ennek következtében a városi tér a benne élők tudatában észrevétlenül öltötte megára színházi jellegét. Mint arra Gyáni figyelmeztetett, „a városi publikum két részre hasad: egyik oldalon vannak a *nézők*, a többnyire passzív *megfigyelők* (ilyenek a korzó *szemlélődői* is), másik oldalra kerülnek a (köz)szereplők, akik színészek módjára működnek közre a folyton változó aktuális „darab” előadói szerepeiben, hogy együttes részvételükkel peregjen a nyilvános (utcai) „színház” (GYÁNI 2008, 132. – Kiemelés GYG).

⁶¹ Ferenc József koronázásakor a magyar arisztokrácia tagjai történeti magyar ruhában (jelmezben) jelentek meg például.

reagálás olyan formáit alakítja ki, amelyek megfelelnek a nagyváros tempójának”.⁶² A nagyvárosi lét teremtette meg a lehetőségét a látás, a tekintet fontosságának, hiszen a pusztán árnyalatnyi egyéni különbségek gyors és határozott felismeréséhez és értelmezéséhez a vizuális tájékozódás az egyik alapvető tájékozódási pontként szolgált. A szemlélődő tehát nyitottá vált a vizuálisan észlelt világ apró kis különbségeire, amelyek felismeréséhez elengedhetetlenül fontossá lett tekintetének iskolázottsága, s a vizuális jelek értelmezésére való képessége.

A szemlélődés viszont összefonódott a mozgással, amely egyrészt szubjektivizálta a látást, hiszen az értelem kénytelen volt lemondani a rögzített, totális perspektivikus látványról, másrészt pedig a fragmentált vizuális látványvilág megtapasztalását helyezte előtérbe. Mivel „a látvány maga eredendően szinesztéziás természetű”,⁶³ a szemlélődő már csak annyiban képzelhette magát a világ központjának, amennyiben felismerte, hogy a látvány az általa érzékelt formában már csak és kizárólag számára konstruálódik, és helyváltoztatása egy másik perspektívát, egy másik látványt részesít előnyben. Viszont egyik perspektíva sem tekinthető már a látható és megtapasztalható világ totális látványaként és befogadásaként.⁶⁴

A szemlélődés és a tekintet destabilizálása a mindennapi percepció és a domináns magatartásforma megváltozásával is járt. A nyilvánosság előtt mutatkozó nagyváros emberét a mindennapi élet eseményeinek a nézelődés, a tekintet, a látás révén avatta jelenlévővé, résztvevővé és befogadóvá. Ez számára a vizualitás elemzése iránti

⁶² GYÁNI 1998, 27.

⁶³ Mint azt Mieke Bal kimutatta, „a hatalom/tudás összefonódása sohasem hiányzik a vizualitásból”, mivel „a tudás irányítja és színezi a tekintetet, ilyen módon téve láthatóvá a tárgyak olyan aspektusait, amelyek egyébként láthatatlanok maradnak” (BAL 2004, 95-96).

⁶⁴ Pont ezt élhette át a látogató a panoptikumban, a diorámák, a panorámák, kaleidoszkópok, sztereoszkópok, a stroboszkópok és más a vizualitást játékba hozó szerkezetek szemlélődésekor is. Ahogy azt Michel Foucault kimutatta a panoptikum kapcsán például: „A panoptikumban a maga helyén mindenkit mindenki más figyel, de mindenesetre többen; totálisan és körkörös bizalmatlansági gépezettel van dolgunk, mivel nincs teljességgel kitüntetett pont. A tökéletes felügyelet (surveillance) és a rosszindulat (malveillance) tényezőinek összeadódása” (FOUCAULT 1996, 7.). A panorámánál pedig a befogadói tekintet folyamatos mozgásra kényszerült, azáltal, hogy a kép méretei miatt a befogadás csak befogadó folyamatos elmozdulásakor jöhet létre. A dioráma pedig ennek az ellenkező tapasztalatát tette ismételt, biztonságos környezetben átélhetővé: a befogadó maga is mozgott, miközben a szeme előtt mozgó látványt szemlélte. A panorama tehát szakított a perspektivikus festészet vagy a camera obscura rögzített nézőpontjával, s nézői számára mozgásban lévő valóság megtapasztalását tette lehetővé. Ezek a vizuális tapasztalatszerzésre irányuló jelenségek és módszerek a hatalom szétszóródásának és új módokon való megkonstruálásának mikéntjeire is felhívják a figyelmet. A vizualitás percepciói stratégiáinak 19. század eleji megváltozásáról lásd CRARY 1999, különösen 97-114. és 127-145.

kifinomult képességet, a látvány befogadását jelentette. S minthogy a látás a megfigyelő testének empirikus közvetlenségében került elhelyezésre, időhöz, változáshoz, halálhoz kötődött. A szemlélődő nyilvános viselkedés-mintája pedig az önuralom és a fizikailag látszólagos passzivitás, azaz „az önmegtartóztató figyelem, a „csendben maradás” jellegzetesen polgári, középosztálybeli (és urbánus), kifejezetten férfi „tulajdonságként szerez magának érvényt”.⁶⁵ A testi funkciókat szégyenlősen elrejtő, a lét „állatiasnak” minősített megnyilvánulásaitól való nyilvános tartózkodó magatartású, fizikailag passzívan viselkedő színház-nézői attitűd vált lassanként a nyilvános térben elvárt viselkedésmintává, amely által az önfegyelem és önmegtartóztatás polgári fegyelmének szüntelen gyakorlásán keresztül a polgári-középosztálybeli felsőbbrendűség is nyilvánosan demonstrálható és átélhetővé vált. „Mindaz, ami ettől elütött, ami a normát megszegte, deviánsnak minősült és osztálytartalommal telítődött”.⁶⁶

A vizuális tapasztalat megszervezése és értelmezése pedig összefüggésben állt a modernitás folyamatával, amelynek révén, Jonathan Crary szerint

a kapitalizmus gyökerestül kitepi és mozdíthatóvá teszi mindazt, ami eddig lehorgonyozott volt, eltakarít és kipusztít mindent, ami akadályozza az áramlást, és pótolhatóvá teszi azt, ami egyedi. (...) éppúgy vonatkozik testekre, jelekre, képekre, rokonsági viszonyokra, vallási szokásokra és nemzetiségekre, mint árucikkekre, jólétre és munkaerőre. A modernizáció új szükségletek, új fogyasztás és új termelés szüntelen és önmagukat állandósító megteremtésévé válik.⁶⁷

Ennek következtében a 19. század első felében lezajlott a látás kiszakítása a camera obscura által megtestesített stabil és rögzített viszonyból, s a kortársak már új módon tapasztalták meg a vizualitást: „elvonatkoztatva mindenfajta lehorgonyozási ponttól vagy jelöltől, példa nélkül álló mobilitásra tesz szert, és helyettesíthetővé válik”.⁶⁸

A vizualitás és a mobilitás megnövekedett szerepe azonban előtérbe állította a tér megszervezésének és értelmezésének problémáját is. A tér, amely Foucault megközelítése szerint nem üres keret, ahol a dolgok csak úgy megtörténnek, hanem

⁶⁵ GYÁNI 2008, 11.

⁶⁶ GYÁNI 1998, 25.

⁶⁷ CRARY 1999, 23.

⁶⁸ CRARY 1999, 27.

„szerkezeti helyként”, azaz önálló társadalmi entitásként határozható meg.⁶⁹ Ennek a felfogásnak a következtében a tér „(1) semmiképpen sem olyan üres entitás, amely háttérrel szolgáltató díszlete csupán az előtérben zajló eseményeknek; (2) a tér nem homogén, hanem differenciált valami, a kereteit kitöltő különemű terek minőségét pedig az általuk is teremtett viszonyrendszerek határozzák meg”.⁷⁰ A tér tehát társadalmi viszonyrendszerek sajátos megnyilvánulásának tekinthető, amely a 19. század második felében kibontakozott nagyvárosi körülmények között nem ölthetett már homogén jelleget. Sőt éppen ellenkezőleg a kortársak a tér felaprózódásának, s a városi tér fokozott mértékű tagozódásának és egymásra csúszásának lehettek szemtanúi. Így a nagyvárosi tér és a nyilvánosság szerepének, funkciójának és jelentésének a viszonya alapvető módosuláson ment keresztül.

A kortársak felfogásában az egyik legjelentősebb változás a tér erőteljes polarizálódása, azaz a magán- és a közélet mind határozottabb szétválása és ellentétbe kerülése. Az egyik oldalon megjelent a mindenki által látható, a látásnak kitett, sőt a látásnak kiszolgáltató köztér: az idegenek létezésének látható és megmutatható világa. Pontosan azért, mert „a köztér elvileg és jogilag mindenki számára korlátlanul hozzáférhető, birtokba vehető, és saját célra kisajátítható [lett]”.⁷¹ Ezzel ellentétben a magánszféra, a többiek tekintete elől elzárt térré vált, s a közvélekedés a családi intimitással, az otthon fogalmával azonosította. Egyrészt a kötetlen szociabilitást a korszakban a magánélettel, az otthonnal azonosították, melynek szinte elvárásként titkosnak, a nyilvánosság elől rejtettnek kellett lennie,⁷² teljes mértékben átszőve az intimitás misztifikáló ereje által.⁷³ Másrészt a szűkös magánéleti tér, a rossz lakásviszonyok, a zsúfolt otthonok azonban szinte taszították az embereket a tágas és egyéni elkülönülésre, társadalmi látványosságra több lehetőséget nyújtó nyilvános

⁶⁹ FOUCAULT 1996, 147.

⁷⁰ GYÁNI 2008, 10.

⁷¹ GYÁNI 1995, 9.

⁷² A polgári kultúra a magánéletben is megkövetelte a tiszta határvonalakat, érvényre juttatva a polgár rend utáni vágyát. „Az otthonon belül gondosan elkülönítették egymástól a tevékenységeket és a tereket. A gyermekek világát elválasztották a felnőttekétől, a cselédekét elkülönítették a családtól” (GYÁNI 1998, 25). Lásd még SENNETT 1978.

⁷³ Pontosan ezért is sokkolhatták a közvéleményt a korszakban Ibsen, Csehov, vagy Björstörn drámái. A nyilvánosság számára bepillantást engedtek az intim szférába. A magánélet nyilvánosság elől elzárt terét tették nyilvánosan elérhetővé, s ezt problematikusnak mutatva, felhívták a figyelmet a polgári lét (lehetséges) kettősségére, illetve kétszínűségére.

helyekre: a korszóra, a kávéházakba⁷⁴, színházakba és egyéb rendezvényekre és intézményekbe.

A társadalmi tér gender-felosztáson alapult s a dominánsnak tekintett férfi szempontjából szerveződött. A nyilvános tér jogilag és gazdaságilag szinte kizárólag a férfiakhoz tartozott, ahol is a nő önállóan nem, csak a férfihez kapcsolódva jelenhetett meg.⁷⁵ A nőkhez rendelték a magánteret, melynek azonban létrehozását és fenntartását szintén a férfi gazdasági ereje tette lehetővé. Így a férfi domináns pozíciója mind a családban, mind a társadalomban, mind a városi tér elrendezésében teljes mértékben biztosítva volt. Ennek következtében még inkább elvált egymástól a férfiak és a nők fizikai mozgásteret, amely a nyilvános- és magántér használatát is megszabta, valamint a városépítés elveiben is megjelent. Így a 19. század végére a nagyvárosok felépítésében és a nagyvárosi környezet értelmezésében alapvető elemévé válik, hogy „mi a dolgok (és az emberek) térbeli rendje és helye”.⁷⁶

Ennek következtében, mint arra L. H. Hofland figyelmeztetett, a modern ipari nagyváros megjelenésével a külvilág értelmezésének merőben új módja kezdett meghonosodni, amelyet ő a térbeli elrendezés kifejezésével határozott meg. „Ez a metódus lehetővé teszi számunkra, hogy sokat megtudjunk az idegenről, akire ránézünk, mert sokat tudunk arról, hogy a tér egy bizonyos pontján várhatóan „kit” találunk”.⁷⁷ Következésképp a városi idegeneknek ahhoz, hogy boldoguljanak már nemcsak a vizuális információra volt szükségük, már nem volt elég a kellően gyakorlott szem, az

⁷⁴ A kávéház a korszak kedvelt és az egyik legnépszerűbb (fél-)nyilvános színtere. A kávéházak társadalmilag különbözőek voltak, törzsközönségük általában férfiakból állt, használatukat elvileg nem korlátozta semmilyen rendi vagy csoport-hovatartozással járó előjog vagy monopólium. Így az egyenlőség-eszménynek elvileg megfelelő intézményeknek tekintették őket, amely azonban olyanoké, akik meg tudták fizetni a társasági életnek ezt a formáját, s ezáltal mintegy láthatatlanul biztosítva van a szociális homogenitás. Lásd GYÁNI 1998, 86-95.; GYÁNI 1996; DORSTE 1996; SALY 2004; és SÁNTA 1996.

⁷⁵ A gazdasági és jogi élet szintén a férfi szerepeket ismerte el, a nők a korszak egészében nem rendelkeztek politikai jogokkal.

⁷⁶ GYÁNI 1998, 33. Ennek következtében a nyilvános városi tér elrendezése átalakult, s a bulvárszerű, széles járdákkal és úttal rendelkező kör- és sugárút lépett elő a nagyvárosi (nyilvános) szféra első számú színterévé. Budapest 1880-as évekbeli átépítése számára a mintát Párizs jelentette, ahol is George Eugène Haussmann tervei alapján, a harmadik császárság birodalmi törekvéseinek megfelelően rekonstruálták 1850 és 1870 között a várost. A kör- és sugárút lépett az 1820-as éveket követő évtized meghatározó elemeinek (árkád és passzázs) helyére, amely a városiasságot szimbolizálta, s a „a nyilvánosság újszerű fizikai terévé válik, s mindenki számára elérhető” (GYÁNI 1998, 29). Ez viszont nem jelentette azt, hogy a köztér nemileg és csoport alapon ne lett volna szeparált.

⁷⁷ HOFLAND 1973, 53. Idézi GYÁNI 1995, 10.

„iskolázott” tekintet, mert ez önmagában még képtelen volt helyesen eligazítani a város lakót a nagyváros személyesen nem ismert lakóinak kiléte felől. „A külső, testi megjelenés alapján nem érthető, nem „olvasható” többé megnyugtatóan a város „szövege”, fel kellett azt vállalni, annak szüntelen megfigyelésével és belső tudatosításával, hogy mi a dolgok és emberek térbeli rendje és helye; hogy az adott identitású (társadalmi állású) egyének és csoportok vagy valamely tevékenységi forma hol is helyezkedik el a város térképén”.⁷⁸

Ennek következménye lett a szegregált városi tér kialakulása is, amely a társadalmi egyenlőtlenség térbeli megjelenítését jelentette. A 19. század második felében vált Budapesten mindennapi tapasztalattá az egyes társadalmi, felekezeti és etnikai csoportok térbeli szétszóródása. A nagyváros mentális térképének ismert és ismeretlen zónákra történt felosztásával függött össze a másággal szemben mutakozó (szándékos) vakság, vagy éppen a fokozott érdeklődés és csodálkozás, sőt az idegennel való alkalmi érintkezés kapcsán kifejtett utálkozás is.⁷⁹ Az utca megmaradt azonban mindenki számára hozzáférhető térnek, ahol is mindenkiről annyi volt megtudható, amennyi a látvány alapján kideríthető és a lokalizálás ismeretei alapján elrendezhető volt. Következésképp a városbeli orientációnak, az idegenekről szerzett tudásnak, a saját világ megszervezésének és elrendezésének a vizualitás és a térről való tudás meghatározó elemeivé váltak.⁸⁰

Bár alapvetően más vizuális, térbeli és antropológia tapasztalatot kínált a város lakó illetve a látogató számára, Budapest látványvilágát és térbeli átalakítását is alapvetően meghatározta a birodalmi egység fenntartása és a függetlenségre törekvő magyar nacionalizmus egyeztetése. Ennek következtében – mint azt Heiszler Vilmos megállapította,– „Budapest, szemben Béccsel, hangsúlyozottan magyar nemzeti főváros, a soknemzetiségű, soknyelvű, de politikailag egységes magyar nemzetállam fővárosa akart lenni, pontosabban ezt a szerepet szánták neki a magyar politika vezető

⁷⁸ GYÁNI 1995, 10.

⁷⁹ A korszakban Budapest lakóinak mentális imidzsében az egyes városrészek azonosultak bizonyos társadalmi csoportokkal: az arisztokrácia a Nemzeti Múzeum környékével, a nagypolgárság az új Sugár, majd 1875-től Andrássy úttal, és a veszélyesnek tartott környékek a szegényekkel, nincstelennel (Tabán vagy a Ferenc-, illetve a Józsefváros például). Lásd még GYÁNI 2008, 119-120.

⁸⁰ Gyáni Gábor Molnár Ferenc *A Pál utcai fiúk* (1907) c. regényét elemezve pontosan kimutatta, hogy Nyilas Misi az idegen azonosításának mindkét kognitív technikájával élt: a kinézet utáni (apparential ordering) és a térbeli elhelyezkedés utáni rendszerezéssel (ordering by spatial location) is (lásd GYÁNI 2008, 130).

csoportjai”.⁸¹ A város önképét a bizonyítani akarás határozta meg, hiszen modern európai nagyvárossá szeretett volna válni anélkül, hogy nemzetállami aspirációjától megvált volna. „Egy soknemzetiségű, erősen korlátozott szuverenitású államalakulat, az Osztrák-Magyar Monarchia immáron egyenjogú részét képező, de magyar nemzetállami szerepben tetszelgő, közjogi értekezésekben és hangzatos politikai szónoklatokban a szuverenitás gondolatával játszadozó Magyar Királyság fővárosává kellett lennie”.⁸² Mindezt pedig erős német és szláv népességgel és kulturális hagyományokkal rendelkező kontextusban végrehajtania. Következésképp Budapest átépítését és világvárossá alakítását is alapvetően alárendelték a magyar szupremácia hangsúlyozásának és a Monarchiában betöltendő vezető szerepének vizuális megjelenítésének.⁸³ Budapest nagyvárosiasodásának folyamata tehát „a nemzeti kulturális szerepkör követelményei által meghatározott keretek között bontakozott ki”.⁸⁴

Ennek a problematikának tudható be a századfordulóra Budapesten is fokozottan érvényesülő nyelvi integráció és nemzetiségi asszimiláció folyamata. Az a folyamat, amely még a városeyesítés korában is többnemzetiségű, bár az 1840-es évek óta erősen magyarosodó városból a századfordulóra már döntő mértékben többségi magyar várost formált. Ennek okaiként Vörös Károly a bevándorlást és a nyelvhasználat-váltást említette, mivel „információhoz jutni egyre inkább csak magyar nyelven lehetett, s az iskolák már az 1880-as évek óta kizárólag magyar nyelven oktattak”.⁸⁵ E mellett a kultúrfőlény bizonyítására törekvő kultúrpolitikát is említhetjük, amelynek következtében Budapest a századfordulóra kulturális központtá vált, nevezetes kulturális intézményekkel: egyetemekkel, főiskolákkal, színházakkal, múzeumokkal,

⁸¹ HEISZLER 1995. Ez a szemlélet már a reformkori Pest-Budán is megjelent: „Az izmosodó magyar nacionalizmus (...) az egytörvényű, egynyelvű nemzet vágyképének bővületében magától értetődő természetességgel utasította el a középkori maradványnak érzett nyelvi sokszínűséget, s elérendő célként tételezte, majd fényes eredményként ünnepelte a főváros magyarodását. Nyelvében, kultúrájában valóban nem volt csak magyar a Duna-parti kettős város: németek, szlovákok, szerbek, s tucatnyi kisebb népközösség tagjai keresték boldogságukat az 1790-es évek óta egyre egyértelműben fővárosi szerepet betöltő, s szinte amerikai tempóban növekvő Pest-Budán” (HEISZLER 1994).

⁸² HEISZLER 1994.

⁸³ Lásd VÖRÖS, 1993. Ennek a törekvésnek az elismerését jelentette, hogy 1892-ben a kiegyezés és Ferenc József magyar királlyá koronázásának huszonötödik évfordulóján Budapest megkapta a „fő- és székváros” nevet, melynek következtében Béccsel egyenrangúvá és a Monarchia hivatalos fővárosává vált (GYÁNI 2008, 35).

⁸⁴ GYÁNI 2008, 47.

⁸⁵ VÖRÖS 1998.

könyvtárakkal.⁸⁶ Következésképp Budapest a századfordulóra már elsősorban magyar városnak tekinthető – legalábbis nyelvében, és ha elmagyarosodása sok szempontból még csak a felületen érvényesült is, már nem volt visszafordítható. S „amilyen mélyen meghatározta a fővárosi társadalmat az etnikai s egyúttal kulturális (felekezeti) pluralitás, olyannyira jellemző rá az akkulturáció (a nyelvi elmagyarosodás) és vele az asszimiláció hihetetlenül gyors lefolyása”.⁸⁷

Nemzetisínház–keretek

A birodalmi, nemzeti, nemzetiségi és Budapest metropoliszának antropológiai kontextusában kellett a Nemzeti Színház funkcióját meghatározni. Egyrészt Ausztriával szemben s európai léptékben kellett fogalmaznia az önálló, független, a birodalom egyik vezető szerepét betöltő magyarság helyzetét; másrészt egy soknemzetiségű országban, a nemzetiségekkel szemben kellett érvényesítenie a magyarság vezető szerepét; harmadrészt egy multikulturális városban kellett a magyarság által lebonyolított homogenizációnak az egyik vezető intézményévé válnia; negyedrész pedig a tömegkultúrával átítatott város elit-kulturális terévé válnia.

Ezeket a célokat már 1861-ben rögzítette a pesti Nemzeti Színház ügyében teendő vizsgálatra kiküldött bizottmány *Jelentése*:

Nekünk a pesti nemzeti színház nem csupán közmulatságok helye; – a hazai mivelődés, a magyar nyelv, irodalom és művészet menedéke ez. (...) a nemzeti színház fő célja a tisztán nemzeti mivelődés előmozdítása, következőleg a művészet mindazon ágainak, miket a nemzeti kultúra fejlesztett, czélszerű emelése.⁸⁸

A *Jelentés* már azt is kimondta, a Nemzeti Színház történetében első ízben, hogy „e nemzeti intézetben más nyelven, mint magyarul, semmiféle előadások nem rendezhetők”.⁸⁹ Ettől fogva a Nemzeti Színházról készült jelentések, összefoglalók,

⁸⁶ Lásd HANÁK 1993.

⁸⁷ GYÁNI 2008, 46.

⁸⁸ JELENTÉS 1861, 251.

⁸⁹ JELENTÉS 1861, 260.

hivatalos és nem hivatalos írások mindegyike szerepeltette ezeket a kitételeket.⁹⁰ A Nemzeti Színházat tehát ekkor sem pusztán szórakoztató funkciója és művészeti jellege alapján határozták meg. Elsősorban a nemzeti jellegét hangsúlyozták, s a magyar nyelv fejlesztését, és az erkölcsök jobbítását várták el tőle, és országos funkcióval látták el, amennyiben hatását a vidéki színeszetre, s azon keresztül a vidék közművelődésére is kiterjeszthette.

Az évek során a színház meghatározásában a nemzeti jelleg még inkább erősödött és a színház nemzet-fenntartó, nemzet-terjesztő szerepe fokozódott. A Nemzeti későbbi intendánsa, Gróf Festetics Leó már 1867-ben azt írta, hogy „nemzetiségünk fenntartásának kétségkívül egyik fő eszköze a színháznak a fenntartása”.⁹¹ Mindezt pedig összekötötte a magyar nemzet kultúra nagyságnak a demonstrálásával, miszerint „ez úton is mutattassék be nemzetünk civilizációjának magasabb fokozata”.⁹² Két évvel később, 1869-ben ezt a szerepet a Nemzeti Színház történeti hagyományaival legitimálta. Hiszen, mint írta, már az 1830-as években „a nemzeti színház rendeltetése és végcélja nem volt és nem lehetett csupán a művészet, hanem a művészet által a nemzetiség”.⁹³ Mindez pedig azt eredményezte, hogy az igazgató kötelességei között írta elő, hogy elsősorban legyen „becsületos magyar ember, a ki ez országos nemzeti intézet valódi céljait értse; mi nem más mint a magyar nyelv, irodalom és nemzetiség fejlesztése a színművészet által”.⁹⁴ Következésképp megközelítésében és a kortársak elvárásaiban is, a Nemzeti

⁹⁰ Így tett a Károlyi György által írt, a Nemzeti igazgatójának Orczy Bódog Belügyminiszternek küldött Az 1869-diki színházi enquete-bizottság jelentése és mellékletei (Budapest, 1873), valamint az 1884-ben kiadott Nemzeti Színház Igazgatósági Szabályrendelet (Budapest, Pesti Könyomda, 1887) is. Ezt az irányt követte a Nemzeti Színház 1865-ben kiadott magyar nyelvű szabályrendelete, amely már nemcsak anyagi ügyekkel foglalkozott, mint az 1853-as és 1854-es német nyelvű *Instruction*, hanem a színház szellemi teljesítményére is kiterjedt a figyelme. Pukánszkyné Kádár Jolán hívta fel a figyelmet, hogy „első ízben fogalmazta meg a Nemzeti Színház hivatását úgy, ahogy azt a színház gyakorlata és a közvélemény óhajtása kialakította” (PUKÁNSZKYNÉ 1940, 203). Sőt, 1869-ben Festetics Leo *A nemzeti színház szervezése, igazgatása és biztosítása érdekében* c. röpirata szerint „a nemzeti színház célja nem csupán abból áll, a helybeli közönséget jó és művészi előadások által mulattassa, hanem, hogy a színművészet által az eredeti drámai és operai irodalmat fejlessze, a magyar nyelv és erkölcsök művelődését elősegítse, s mint központi intézet, művészileg és erkölcsileg a vidéki színeszetre kihatván, a színeszet és a közművelődés nemesbítését az egész országban terjessze” (FESTETICS 1869, 1).

⁹¹ FESTETICS 1867, 4.

⁹² FESTETICS 1867, 6.

⁹³ FESTETICS 1869, 1.

⁹⁴ FESTETICS 1869, 14.

Színház meghatározásában elsődlegesen a nemzeti jellegre került a hangsúly, s így a színház(művészet) alárendelődött a nemzeti szerepnek.⁹⁵

A Nemzeti Színházzal szóló írásokban, jelentésekben, összefoglalásokban és a kortársak elvárásaiban megjelenő nemzeti szerepet a közelmúlt hagyománya is erősítette. A Nemzeti az elnyomatás éveiben, a leverett szabadságharc után a passzív ellenállás egyik (aktív) terepeként funkcionált, a színpadon és a nézőtéren egyaránt. Ellenálló szerepét még a hivatalos osztrák diskurzus is fokozta. A katonai hatóság parancsára például ekkoriban a császári ház ünnepein a Gotterhalté-t is el kellett játszani. Így történt ez 1850. augusztus 18-án, a császár születésnapján is, amikor a karhatalom összefogatta és megbotoztatta a zajongókat, a karzatot pedig több hétre lezáratta. A korszak egyik legjelentősebb rendezője, Molnár György írta emlékirataiban, hogy ebben az időszakban „politikai tribünné vált a színpad”.⁹⁶ A Nemzetitől így főleg eredeti magyar újdonságokat és a régebbi műsorból felújított, elsősorban történelmi drámákat vártak, amelyeken keresztül – áthallások útján – a jelen „végeláthatatlannak ígérkező erőszak uralma”⁹⁷ és az idegen zsarnokság volt kritizálható.⁹⁸ Ennek az aktív politikai szerepvállalásnak a hagyományát és az emlékezés gesztusát a Nemzeti Színházzal szóló meghatározások az 1870-es években fenntartották, de csak a századfordulóhoz közeledve aktivizálták.⁹⁹

⁹⁵ Jól mutatja ezt a tendenciát a Nemzeti drámai igazgatójának, Paulay Edének 1887-ben keletkezett írása is, amelyben Acsády Ignác azon alaptalan vádjára válaszolt, miszerint az igazgató le akarta szorítani a magyar eredeti drámairodalmat a színpadról. Paulay válaszában először adatokkal bizonyította, hogy a Nemzeti nem játszott kevesebb magyar drámát, mint az előző évadokban, majd azt emelte ki, hogy: „Erősen meg vagyok én arról győződve, hogy nálunk a színészetnek nemzeti feladata is van”. Majd zárójelben, mintegy kívánságként, hozzátette, hogy „mennyivel boldogabbak a nagy nemzetek színházai; ott szóba sem jön a nemzetiség!” (PAULAY [1879] 1988, 199).

⁹⁶ Molnárt idézi RÉDEY 1937, 271. Mint azt Rédey Tivadar az 1930-as évek végén összefoglalta, a Nemzeti Színház „egy alkotmányától megfosztott és nemzeti érzéseiben is megalázott magyarságnak lett egyik fő erősségévé” (RÉDEY 1937, 239).

⁹⁷ RÉDEY 1937, 239.

⁹⁸ A *Bánk bánt* például 1858-ig nem lehetett játszani, s utána is csak jelentősen meghúzott szöveggel. Ennek ellenére 1858 utáni előadásai a kulturális emlékezés és a láthatatlan ellenállás terepeiként funkcionáltak.

⁹⁹ Ezt emelte ki *A Nemzeti Színház* című írásában Paulay is, amikor a Nemzeti létrehozásáról azt írta, hogy „a magyar színművészetet és drámairodalmat nem a költészetért és művészetért való rajongás hozta létre, hanem a felébredt nemzetiségi érzés, a magyar nyelv művelésének és ezáltal a magyar nemzetiség jogos uralmának hatalmas felhangoló érzete” (PAULAY [1887] 1988). Következésképp Paulay 1887-es írásában a Nemzeti Színházat elsősorban nemzeti funkciójából származtatta, s ezt a hagyományt összeegyeztette a kortársak által elvárt magyar szupremáció elvével. Nem lehet véletlen, hogy a színház intendánsának, Podmaniczky Frigyesnek az adott évadról szóló jelentéseiben részletesen be kellett számolni a bemutatott darabokról. Nemcsak arról, hogy ki írta, milyen címmel játszották, hanem arról is, hogy a szerzők milyen nemzetiséghez tartoztak, és darabjaikat hányszor játszották. A jelentésekből az derül

Pontosan azért, mert az 1867-es kiegyezéssel a Nemzeti Színház funkciójában a hangsúly megváltozott. Nyílt ellenálló szerepét, a függetlenség hangsúlyozását összhangba kellett hozni a birodalmi kontextussal és a nemzetiségekkel való viszonyal is. A birodalmi kontextus és a nemzeti szerep összeegyeztetésének problémáját pontosan mutatja 1870-ben a Batthyány-gyászünnepély körüli vita. Királyi Pál, a gyászünnep rendezőbizottságnak az elnöke azzal a kéréssel fordult a Nemzeti Színház vezetéséhez, hogy a megemlékezést szeretnék a Nemzeti Színházban tartani. A Nemzeti vezetése a következőképpen utasította el a kérést:

A Batthyányi gyász ünnepély a nemzeti színpadon ezen műintézet sajátos állásánál fogva, meg nem tartható. Alig lehetne ugyanis elkerülni, hogy a tiszta kegyeletnek szánt percek egy vagy más oldalról balra ne magyarázzák és politikai demonstratio színében ne tüntessék fel, melynek a nemzeti színpadon csakugyan nincs helye.¹⁰⁰

A vezetés elutasító viselkedését nem csupán a politikai demonstrációtól való félelem igazgatta, hanem az a tény is, hogy a Nemzeti Színház egyik támogatója ugyanaz volt, mint aki 1849-ben Batthyány Lajosnak, a függetlenségi harcot elvesztett Magyarország miniszterelnökének a kivégzését is elrendelte. A válaszlevél pontosan azt felejtette el indoklásként feltüntetni, hogy a Nemzeti Színház 1863-tól fogva rendszeresen, közvetlen uralkodói segélyezésben részesült¹⁰¹, melynek következtében a kortársak szemében a császárhű, lojális intézmények sorába lépett, s az ellenzéki sajtó ezért (is) folyamatosan támadta.¹⁰²

Udvari színházi státuszát mintegy szentesítette Tisza Kálmánnak 1878-ban keletkezett miniszterelnöki átírata, melyben kijelentette, hogy „a budapesti nemzeti színház már az általa élvezett nagymérvű fejedelmi subventio folytán udvari színház

ki, hogy a Nemzeti főleg magyar és francia szerzők darbjait részesítette előnyben. Lásd PUKÁNSZKYNÉ 1940.

¹⁰⁰ PUKÁNSZKYNÉ 1940/II, 407.

¹⁰¹ 1863-ban fizette ki a császár „magánpénztára a Nemzeti Színház 60.000 forintos adósságát, s ugyanannyi évi hozzájárulást is fizetett az udvari páholy megváltása címén” (RÉDEY 1937, 277-278). Lásd még KERÉNYI 2009.

¹⁰² Az elutasítás mellett azonban erős a nemzeti szerepnek való megfelelési szándék is. Ezt jól mutatja az, hogy a válaszlevél azzal zárult, hogy „egyébiránt a színház személyzete az ünnepély körül, különösen a zenészeti részek kivételénél a legnagyobb készséggel fog közreműködni” (PUKÁNSZKYNÉ 1940/II, 407).

jellegeivel bír”.¹⁰³ A magyar nemzeti drámaírók tiszteletére játszott ünnepi előadásokon kívül,¹⁰⁴ a Nemzeti Színház így díszelőadással ünnepelte a császár születés és névnapját, illetve a birodalom ünnepeit¹⁰⁵, majd az 1860-as évek második felében megszorított császári látogatásokat rendszerint új bemutatókkal tette emlékezetessé.¹⁰⁶ Viszonzásként Ferenc József sem feledkezett meg a színházról és vezetőiről. Előbb, századik színdarabjának bemutatása alkalmából, Szigligeti Ede, majd később Paulay Ede is megkapta a Ferenc József-rend lovagkeresztjét.¹⁰⁷ A lényeges változás a korábbi időszakokhoz képest tehát az, hogy a Nemzeti Színház most már nem közvetlenül az országgyűlés rendelkezése alá tartozott, már nem csupán a nemzetnek rendelődött alá, hanem a császárság szolgálatába is állt, s a császárnak felelős belügyminiszter hatáskörébe került.¹⁰⁸

A századvégre fokozatosan felerősödő Tisza-féle „anyagi és szellemi fölény” elve, heves magyarosító törekvései és a nyíltan csak ritkán kimondott független, önálló magyar államiság elképzelésének hangsúlyozása alapvetően befolyásolták a Nemzeti Színház orientációját és repertoárjának összeállítását. Ehhez először a népszínművek játsszói jogáról, s vele együtt a vasárnapi közönségről mondott le 1875-ben Népszínház megnyitásakor. A kortársak számára elsősorban nemzetközinek tekintett opera és balett

¹⁰³ TISZA 1878. Idézi PUKÁNSZKYNÉ 1940/II, 519.

¹⁰⁴ Mint például február 12. Kisfaludy Károly; március 8. Szigligeti Ede; november 11. Katona József; és november 30, Vörösmarty Mihály.

¹⁰⁵ 1881 május 20-án a trónörökös Rudolf főherceg és Stefánia belga királyi hercegnő nászünnepsége alkalmából díszelőadásként játszották Vörösmarty *Csongor és Tündéjét*.

¹⁰⁶ 1857-ben Ferenc József hitvesével, Erzsébettel együtt jelent meg Erkel Ferenc – Dopler Ferenc *Erzsébet* c. operájának bemutatóján. 1865-ben Erkel Sándor *Csobánc* c. dalművének bemutatóját tekintette meg, majd 1866 elején nyolcszor látogatott el a Nemzetibe a császári pár. 1867 márciusában a *Tévedt nő* előadásán közös páholyban jelent meg gróf Andrássy Gyula és báró Beust Frigyes osztrák miniszterelnök (RÁDAY 1937, 278).

¹⁰⁷ Lásd PUKÁNSZKYNÉ 1940/II, 541. Paulay elkötelezettségét mutatja az is, hogy *A Nemzeti Színház* című cikkében a következőképpen méltatta az 1860-as éveket: „Ez évtized legfőbb fontosságú eseménye, hogy Ő Felsége, dicsőségesen uralkodó királyunk a Nemzeti Színházat legnagyobb kegyére és méltóságára méltatta. (...) Az anyagi segítséget jóval felülmúlta mégis azon erkölcsi pártfogás, melyben Ő Felsége a király, és főleg Ő Felsége a királyné az előadások gyakori látogatása által részesítette a Nemzeti Színházat” (PAULAY [1887] 1988, 241-242).

¹⁰⁸ Ez viszont azt is jelentette, hogy „a Nemzeti Színházat bírálva, a miniszter működését teszik bírálat tárgyává” (PUKÁNSZKYNÉ 1937, 21-22). A színházi ügyek 1867-ig a Helytartótanácsához, 1907-ig a Belügyminisztériumhoz tartoztak. Ez utóbbinál két osztály foglalkozott a színházakkal: az V. főosztály rendőri ügyosztályában adták a színházi (színházigazgatói engedélyeket, az V. főosztály alapok kezelése és jótékonyági ügyosztálynál pedig a Magyar Királyi Operaház, a Nemzeti Színház és a Kolozsvári Nemzeti Színház ügyeit intézték (lásd BÉNYEI 1893, 22). A színházi ügyek 1907. július 31-től kerültek át a Kultuszminisztériumhoz. Ez a folyamat jól mutatja, ahogy a színház fokozatosan kikerült a hatalom közvetlen ellenőrzése alól.

az Operaház 1884-es megnyitásakor került le a repertoárról. S mint ahogy Paulay kiemelte 1887-ben a *Magyar Szalonban* megjelent *A Nemzeti Színház* című írásában:

legújában egy Vígszínház alapításának eszméje is foglalkoztatja a közvéleményt, s ha ez fölépül, akkor lesz a Nemzeti Színház az, amiért épült; a klasszikus műsor ápolója, az eredeti drámairodalom emelője, a legnemesebb művészi szórakozás és kedvtelés színhelye, mert ekkor fölszabadul a bohózatok, s főleg az alantasabb külföldi vígjátékok művelésétől, melyeket ma még a közönség sokoldalú kívánságai miatt műsorába felvenni kénytelen.¹⁰⁹

Amikor megnyílt a Vígszínház (1896), a Nemzeti repertoárját addig alapvetően meghatározó francia jól-megcsinált színdaraboktól és hasonló stílusú bohózatoktól szabadulhatott meg. A profiltisztítás pedig egyértelműen azt jelezte, hogy a Nemzeti ekkorra válhatott valóban elit státuszú intézménnyé, hiszen addig „a közönség sokoldalú kívánságait” is ki kellett elégítenie.¹¹⁰ A Nemzeti Színház tehát a tömegkultúra kibontakozásával párhuzamosan vált tömeg-kulturális intézményből elit-kulturális intézménnyé, azaz mindent-játszó színházból, „eredeti és klasszikai drámairodalmat, különösen pedig úgy az eredeti, mint „fordított vagy átdolgozott tragoediá[kat] és nemesebb vígjáték[okat]”¹¹¹ játszó, a hivatalos nemzeti ideológiának megfelelő, de a birodalmi érdekeket nyíltan ugyan nem sértő, de a magyar szupremáciát és függetlenséget tudatosan felvállaló, országos kiterjedésű, kizárólag magyar nyelven játszó¹¹², nemzeti intézménnyé.¹¹³

¹⁰⁹ PAULAY [1887] 1988, 289.

¹¹⁰ Természetesen ennek a feladatnak a megítélése állandó polémia tárgyát képezte a színházban, a sajtóban és a parlamenti üléseken is.

¹¹¹ Az 1887-es *Szabályrendelet* 1. cikke ezt a követelményt a következőképpen fogalmazta meg: „A nemzeti színház célja: hogy a magyar színművészetet és eredeti drámairodalmat fejlessze és virágoztassa, a magyar nyelvet, erkölcsöket és közművelődést nemesbitse és terjeszsze; s jó és művészi drámai előadások által a közönségnek műélvezetet nyújtson. Minélfogva a fősúly általában az eredeti és klasszikai drámairodalomra, különösen pedig úgy az eredeti, mint fordított vagy átdolgozott tragoediára és nemesebb vígjátékokra fektetendő, a közép fajú drámák, vígjátékok, sőt bohózatok sem mellőztetvén, melyek a műízlést kielégítik” (NEMZETI 1887, 3).

¹¹² A *Szabályrendelet* 3. cikke intézkedett arról, hogy „idegen nyelven a nemzeti színházban semmiféle előadások sem adhatók” (NEMZETI 1887, 3).

¹¹³ A Nemzeti Színháznak a kortársak által tulajdonított funkcióit, a Nemzeti nézőinek elvárásait és a Nemzeti gyakorlati megvalósulásának anomáliáit foglalta a színház intendánsának, „Budapest völegényének”, Podmaniczky Frigyesnek az 1876/77-es évről szóló jelentése. Ez volt az első évad a Népszínház 1875-ös megnyitása után, s Podmaniczky a feltűnő rossz eredmény okán írt a Nemzeti működését alapvetően befolyásoló körülményekről. Az intendáns elsősorban a törzsközönség csekély számáról panaszkodott, s ennek tudta be, hogy a nemzeti repertoárján folyamatosan új műveket kellett bemutatni, hiszen ezeket „alig lehet négy-ötszörnél többször adni” (PODMANICZKY [1877] 1940/II,

Következésképp a közvélemény szemében, mint azt Pukánszky Kádár Jolán összefoglalta, a Nemzeti Színház hivatásához tartozott, hogy „a schilleri értelemben vett „moralische Anstalt” legyen, főcélja pedig, hogy „az erkölcsök tisztulására s a helyes erkölcsi irányeszmék megjelölésére szolgáltasson alkalmat”.¹¹⁴ Tovább élt és a századfordulóhoz közeledve egyre erősebbé vált a köztudatban a Nemzeti Színház „nyelvművelő hivatása”, s „a nemzeti szellem és nemzeti művészet ápolásával a magyar nemzetiség szolgálata”.¹¹⁵ Ezek az elvárások majdnem minden egyes a nemzetiről szóló írásban, megnyilatkozásban, illetve a Nemzeti Színházról érintő vitában, parlamenti felszólalásban megtalálhatóak lettek. Gyakorlatban azonban ezek az elvek szinte megvalósíthatatlanok voltak. Egyrészt a színház, a szubvenció ellenére sem mondhatott le a jegybevételről; másrészt pedig a közönség is igényelte a szórakoztatás könnyedebb műfajait.

Ennek következtében a Paulay-korszakban is folyamatosan érték vádak a színházról egyrészt magyar részről „az eredeti magyar darabok” nem megfelelő száma miatt, valamint a nagyszámú francia társadalmi színművek miatt, javasolva ezek

492). „Igen érezhetőleg hat e tekintetben azon körülmény is”, folytatta az intendáns, „hogy a jelen korszakban, mikor a közönség legnagyobb része nem csak látni, de láttatni is ohajt, – ám a nemzeti színház nézőtere kényelmi, szépségi és díszítményi tekintetben is annyira elüt a népszínházról, mely mindezen kellemekeknek megfelel”. Ennek tudta be, hogy „felsőbb köreink kevésbé látogatják most általában a színházakat”, valamint annak, hogy „mint társaskör, mint találkozóhely a színház többé nem létezik” (PODMANICZKY [1877] 1940/II, 493). Podmaniczky naplójában az 1875-1876-os évről írva egyenesen „páholybérleti-strike-ról” írt, kiemelve, hogy a páholybérlet nagy része nem újította meg bérletét”. Indoklásul pedig egyrészt az 1873-as bécsi tőzsdekrachot, másrészt pedig a gyakori *Falu rosszaló* előadásokat említette. Így ő is a nézői elvárások különbözősége alapján is megnyilvánult társadalmi feszültségeket okolta (PODMANICZKY 1888, 40). S végül kitért „a subventionált színház” feladatára, miszerint arra kell törekednie, hogy „szoroson nemes feladatát tartsa szem előtt s kerülje mindazt, a mi a magasabb művészet –, valódi ízléssel s helyes tapintattal összetűzésbe jöhetne netalán. Egy subventionált színház csakis addig felel meg feladatának, míg az itt említett határok között mozog; – köteles ugyan lehetőleg olcsón, a lehető legjobbat nyújtani, mert nem csak mulattatni, hanem főleg művelődési cél felé kell törekednie” (PODMANICZKY [1877] 1940/II, 493). Viszont azt is kiemelte, hogy a budapesti Nemzeti Színház sohasem volt annyira támogatva, hogy ne kellett volna saját bevételeiről gondoskodnia azáltal, hogy a közönség elvárásait kiszolgálja. A Nemzeti évi szubvenciója 1863-ban még csak 60 eFt, míg 1875-től már 210 eFt volt (PUKÁNSZKY 1940/I, 286). Következésképp Podmaniczky által megfogalmazott színház-művelődési célok a Nemzetet magasabb művészetet előtérbe állító, elit-státuszú intézménynek tekintették, s végül, de nem utolsó sorban nemzeti szerepet is tulajdonítottak neki, amely által a színház ismételt politikai szerepvállalásra kényszerült.

¹¹⁴ PUKÁNSZKY 1937, 23.

¹¹⁵ PUKÁNSZKY 1937, 23. A repertoár frissítése mellett, ez a felfogás is megjelent abban, hogy Paulay 1881. augusztus 11-15. között „magyar drámai cyclust” rendezett, ahol is Bessenyei, Szentjóni-Szabó, Gombos, Kisfaludy és Gaál egy-egy darabját játszatta el. A cyclus a következő évben is ismétlődött, annak ellenére, hogy a játszott darabok egyike sem került be a repertoárba.

száműzését, mert „a társadalom eltévelyedéseit nemcsak nem javítják, hanem azokat legyezgetik”.¹¹⁶ Másrészt pedig a nemzetiségi képviselők is támadták a parlamentben a Nemzeti államsegélye miatt, akik a nemzetiségek színházai számára is ugyanolyan támogatást szerettek volna elérni.¹¹⁷ Mindezek a támadások azonban jól mutatják a Nemzeti Színház jelentőségét. Pontosan azért, mert ekkor is a Nemzetit szimbolikus

¹¹⁶ PUKÁNSZKYÉ 1937, 25. Lásd például Szemencz Emil képviselő felszólalását 1887. február 4-én. (KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ 1878. február 12. 313).

¹¹⁷ A nemzetiségeknek biztosított jogokra való hivatkozásnak nagyon pontos példája a szerb Brankovácsky István felszólalása az országgyűlés 1868. május 1-i ülésén. Brankovácsky bejelentette, hogy „a legfelsőbb engedelemmel létrejött újvidéki szerb nemzeti színtársulat igazgató választmánya folyamodását bátorodik általam [beterjeszteni, hogy] némi mérsékelt pénzbeli segedelemmel örvendeztessék meg”. (KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ 1868. május 1. 145). Brankovácsky immáron harmadszorra (1865, 1866) benyújtott, s válasza egyik alkalommal sem méltatott indítványa azzal érvelt, hogyha a budapesti magyar Nemzeti Színház országos támogatást kap, akkor a nemzetiségek által létrehozott nemzeti színházakat is megilleti ilyen támogatás. Ezen érv mögött pedig az a nemzetiségek szempontjából az 1868-as törvény olvasatával teljes mértékben megegyező felfogás állt, amely Magyarországot soknemzetiségű országnak tekintette, ahol minden nemzet egyenrangúnak számít, s ilyen alapon a nemzetiség intézményeinek is jár a központi támogatás. Dimitrievics Mihály 1887-ben már nagyon élesen fogalmazta ezt meg az országgyűlésben: „Én talán abban a szerencsés, vagy jobban mondva szerencsétlen helyzetben vagyok, hogy ezen állam lakosságának azon többségéhez tartozom, melyet önök uraim e házban nemzetiségeknek neveznek. Lehet-e természetellenesebb állapot, mint ez, a mely e házban uralkodik, a hol hat millió magyar több mint négyszáz képviselő által van képviselve, holott tíz millió egyéb nemzetiség alig számlál két vagy három tizedjét képviselőinknek. (...) Ezen házban is már egyszer meg kell gyökereznie azon gondolatnak, hogy ez nem tarthat így örökké, miszerint hatmillió magyar ajkú korlátlanul uralkodjék tízmilliónyi egyéb nemzetiségek felett” (KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ 1887. január 25. 212). Ennek a felfogásnak a következtében a budapesti magyar Nemzeti Színház költségvetési vitája éveken keresztül lehetőséget adott a nemzetiségi kérdés különböző nézőpontokból való újratárgyalására. A nemzetiségek szempontjából újra és újra felvetődött, hogy ők is saját nemzeti intézményeket szeretnének alapítani, központi költségvetési támogatással. Pár évvel korábban, 1870-ben a szerb Borlea Zsigmond felszólalásában követelte például, „hogyha tehát a kormány a nép adójából akarta a magyar nemzeti színházat évi dotációval ellátni, akkor azt hiszem, az igazság és méltányosság szempontjából azt kellett volna nemcsak a magyar, hanem valamennyi nemzetek színházai s illetőleg azok alapjait is évi segedelemmel ellátni. (...) Vagy valamennyi nemzetek színházait és illetőleg azok alapjait, vagy egyikét sem kell segélyezni” (KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ 1870. február 10. 278.). Felszólalásának utolsó részében még hivatkozott Deák Ferencre is, aki az egyenlőségelvet szem előtt tartva az 1868-as országgyűlésen a nemzeti támogatása ellen szólalt fel. Polit Mihály hasonlóan érvelt pár évvel később: „Önök decretálhatják, hogy ezen ország a magyarok országa; önöknek hatalmában áll, mert ezen törvényhozó-testületben többségben vannak. De önök nem decretálhatják, nem másíthatják meg a statistikát; nem azt, hogy mi nem magyar ajkú nemzetiségek ezen országban, ezen hazában többségben vagyunk; tehát ha a törvényhozó-testületben egy színházi ügy szőnyegre kerülhet: akkor mindenféle nemzetiségeknek színházi ügye is szőnyegre kerülhet” (KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ 1875. április 13. 167). Borlea felvetésére válaszolva, Maday Sándor a Nemzeti Színház új homlokzatának és bérházának építéséhez szükséges állami kölcsön vitáján egyenesen azt a szélsőséges álláspontját hozta nyilvánosságra, hogy „mi nem *nemzeti*, sem nem *nemzetiségi*, hanem *magyar nemzeti* politikát óhajtunk épen azért: mert mi nem csupán csak politikailag vagyunk magyar nemzet, hanem azok vagyunk kulturailag is hivatásunknál, történelmi multunknál és traditioinknál fogva. Midőn nemzetiségekről van szó: azok Magyarországon belül nem képeznek semmi egyebet, mint más ajkú honpolgárokat; de más nemzetiségeket, mint önálló külön egészt, mint testületet, mi nem ismerünk ez országban és reménylem, nem is fogunk ismerni soha!” (KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ 1870. február 11. 294).

emlékműnek tekintették, amely egy egész nemzetet reprezentálhat. Ráadásul még ekkor is a színház volt az egyetlen olyan közösségi tér, ahol tömeg rendszeresen összegyűlhetett. Így nemcsak a színpadon, hanem a nézőtéren is megmutathatta a nemzetet: a megjelenő testek metonimikusan jelölték a nemzet testét. Sőt, virtuális léttel is rendelkezett, amely szinte független volt attól, hogy mi zajlott éppen az épületben. Ennek következtében sem a sajtóban, sem a parlamentben nem vonták kétségbe a Nemzeti Színház létjogosultságát, legfeljebb azt kritizálták, hogy ennek megfelel-e a színház vagy sem.¹¹⁸

A Nemzeti funkciójában bekövetkezett változások nemcsak a közvéleményben, a repertoárban, de a színház fizikai adottságainak az átalakításában is megjelentek. A színház színpadát megnagyobbították, a színpadtechnikát megújították¹¹⁹ és a közönségforgalmi tereket folyamatosan modernizálták. Az új homlokzattal együtt, új, a társasági életnek otthont adó előcsarnokot (1874-5) is építettek. A nézőteret több lépésben átalakították: a földszintet támlásszékekkel látták el (1881), a földszinti és karzati állóhelyeket megszüntették (1882), a nézőket az egész színház területén leültették. A kényelmi szempontokat sem hagyták figyelmen kívül. Megoldották a teljes ház fűtését (1883), felújították a páholyok díszítését és bútorzatát, a mennyezet és a falazatot is újrafestették, a színház befogadóképességét pedig 1881-re 1340-ről 851-re redukálták.¹²⁰

Mindezekre az átalakításokra azért volt szükség, mert a villanyvilágítás 1883-as bevezetésével a nézőteret az előadások ideje alatt el tudták sötétíteni, s így a nézőtéren az előadás alatt már nem lehetett társasági életet élni. A társasági élet tehát időben a szünetekre, térben pedig az előcsarnokra, a lépcsőházakra és a társalgókra

¹¹⁸ A Parlamentben a Nemzeti 1873-as költségvetési vitáján Dobsa Lajos képviselő (és drámaíró) tette fel a költői kérdést, hogy a Nemzeti megfelel-e hivatásának. Mielőtt saját kérdésére válaszolt volna, elemezte az intézmény hivatását: „Ha jogunk van ezt a földet Magyarországnak nevezni, legyen erkölcsi és politikai bátorságunk is nyíltan dotálni oly intézetet, melynek célja a magyar nyelv, magyar művészet, magyar irodalom emelése által, Magyarország szellemi és erkölcsi fölvirágoztatását előmozdítani. (Élénk helyeslés.)” (KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ, 1873. február 7. 129). Majd kijelentette, hogy a Nemzeti az intendáns hibája miatt ezen szerepet betölteni nem tudja, s „a magyar nemzeti színház ezen süllyedt állapotát a jelen igazgatóság tehetetlensége és visszaélései idézték elő” (KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ, 1873. február 7. 129). S erre utalt a szerzőjének kilétét homályban tartó 1875-ös *A pesti nemzeti színház reformja, különös tekintettel a hazai színművészetre* című írás már az előszóban fontosnak tartotta kijelenteni, hogy „a pesti nemzeti színház eddig nem felelt meg a várakozásnak, maig nem teljesítette vezéri kötelességét” (N. N., 1875. 10).

¹¹⁹ Az 1882-es átépítéskor a színpad mélysége két méterrel bővült, s ugyanebben az évben „tették az első kísérletet a színpad elektromos megvilágításával” (SZÉKELY 1988b, 574-575).

¹²⁰ PODMANICZKY 1888, 84 és 86.

koncentrálódott. Az új, belső szeparációra épülő színházbelső pedig pontosan kifejezte a társadalom merev elkülönülését. Ehhez járult még hozzá az 1875-ben megnyílt Népszínházzal bekövetkezett profiltisztítás is, mivel a népszínművek, operettek, zenés darabok eltűnésével a vasárnapi, főleg karzati közönség is eltávozott a színházból. A színházak műfaji megosztása is a nyilvános tér differenciálására és gyakran megosztására épült, így redukálva az egyes társadalmi csoportok közötti találkozást, s a lehetséges konfliktusokat is. Következésképp az eltérő műfajoknak, fizikailag különböző helyszínekre való költöztetése értelmezhető a nézők szeparációját és szegregációját is eredményező gesztusként is.

A színpadtechnikai újítások bevezetésére pedig azért volt szükség, hogy a Nemzeti a kor legmodernebbnek és legdivatosabbnak tekintett színházi stílusát, a meiningenizmust be tudja mutatni, s ezáltal is a Nemzetinek a kiépülő magyar színházi struktúrában betöltött és a magyar szupremáciában játszott vezérszerepét be tudja tölteni. Így 1875-ben Drezdából olyan gépeket hoztak, „melyek segítségével meglepő világítást, hold- és napfényt, felhőátvonulást és vízhullámzást tudtak alkalmazni”.¹²¹ A bécsi Ring Theater 1881-es katasztrófája után kapott a színház vasfüggönnyt, a színpad és a zsinórpadlás új vasszerkezetet, majd két év múlva, Európában elsőként, az egész épületben bevezették a villanyvilágítást.¹²² A tér és a berendezés (felső)középosztálybeli kánonhoz igazodó, esztétikailag tudatos formálása, a technikai újítások alkalmazása a kapitalizmus civilizációteremtő erejére támaszkodott, a polgári otthonosság és igényesség megteremtése a nyilvános térben pedig a polgári öntudat emelését szolgálta. Mindezek mellett a színházi tér változása – a nézőtéren és a színpadon egyaránt – reagált a mindennapi életben végbement vizuális és térbeli fordulatra is. A látvány megnövekedett szerepe és a tér lokalizációs funkciója alapvető részét képezte a kortárs színházlátogató befogadói attitűdjének.

A Nemzeti elit-státuszát a külső homlokzat átalakítása is jelezte, amely az 1874-1875-ös Skálniczky Antal által végrehajtott átépítésekor vette fel klasszicizáló-historizáló stílusát (**1. kép**). Ez a stílus a múlt felé fordulás, a dicső múltnak a jelen számára példaként való beállításának az apropóján kereste és próbálta befolyásolni a

¹²¹ PUKÁNSZKYNÉ 1940/I, 311.

¹²² PODMANICZKY 1888, 88.

jövőt. Mint azt Gyáni Gábor a kortárs európai építészet kapcsán megfigyelte, „a múlt kőbe vésett szimbolikus újraélesztése és az utókorra hagyományozása (...) az akkori „korszalem” megnyilvánulása volt; s mint ilyen, tökéletesen megfelelt a korabeli uralkodó értékrendeknek, mentalitásnak és percepciós kultúrának”.¹²³ A Nemzeti homlokzata által felidézett görög templom és Árkádia (iskola) képzetekkel tehát csatlakozott a kor általános elfogadott és elit-intézményeitől elvárt trendjéhez, melyek így az orientációval szolgáló emlékművekhez, jelentős közintézményekhez tették hasonlatossá: a Nemzeti Múzeumhoz és Könyvtárhoz, a Magyar Tudományos Akadémiához, a Bölcsészkar- és a Műszaki Egyetem épületeihez, illetve később a millenniumi ünnepekre megépített Szépművészeti Múzeumhoz és a Műcsarnokhoz.



1.kép A Nemzeti Színház 1880 körül

A Nemzeti Színház átalakítása így annak a folyamatnak lett a része, amely megkísérelte a városnak emlékművé történő átváltoztatását. Olyan emlékművé, amely mint azt Gyáni kifejtette, „azzal és úgy kelti a félelem és a csodálat egyidejű érzését, hogy minduntalan emlékezteti a benne élőt, az emlékműveket

szüntelenül maga előtt látó nagyvárosi embert a messzi múltba visszanyúló hatalom dicsőségére és magasabbrendűségére, a közösség gazdagságára, az ideológia gazdagságára”.¹²⁴ A századfordulóhoz közeledve a hivatalos ideológia konzervatív fordulatával megegyezően a városi tér, a nemzet dicsőségére emelt épületek és a nemzet dicsőítésére tartott megemlékezések és ünnepek, s ezzel párhuzamosan a Nemzeti is a

¹²³ GYÁNI 2008, 21. Lásd még GYÁNI 2007, 63-85.

¹²⁴ GYÁNI 2008, 162.

hivatalos akadémizmus és a konzervatív nacionalizmus képviselőjévé vált.¹²⁵ Következésképp a Nemzeti Színház ezen keretei alapvetően meghatározták *Az ember tragédiájának* a bemutatását és értelmezését.

Nemzeti színház-keretek és Az ember tragédiája

Madách 1860-ben fejezte be *Az ember tragédiáját*, s Arany Jánosnak küldte el művét, aki nemcsak az átdolgozásra tett javaslatokat, hanem tekintélyét latba vetve és a kritikusokat megszervezve, előkészítette a *Tragédia* kiadását és (kedvező) fogadtatását is.¹²⁶ Sőt a Kisfaludy-társaságban, Madách székfoglalója előtt elhangzott bevezetőjében nyíltan is elismerését fejezte ki a mű értékeit illetően. Bár Arany pártolása Madách életében igyekezett biztosítani a *Tragédia* számára a nagy műnek kijáró elismerést, már ekkor 1862-ben, Arany beszéde nyomán kialakult a *Tragédia* értelmezését tárgyaló éveken, később tizedeken át húzódó vita.¹²⁷ A vita egyrésztől Vajda Jánostól Dux Adolfon, Greguss Ágoston, Szász Károlyon keresztül Riedl Frigyesig, másrésztől pedig Reviczky Szevértől Zilahy Károlyon és Erdélyi Józsefig, hol elismerően, hol ikonoklasztikus módon nyúlt Madách művéhez.¹²⁸

Mindenesetre abban mindannyian egyetértettek, hogy a *Tragédia* a kortárs világ alapvető témáit testesítette meg: a vallás és a szekularizáció, az Istennel vagy Isten

¹²⁵ Az átalakítások kapcsán időről-időre felvetődött a gondolat, hogy új épületet emeljenek. Mint az Festetics is megjegyezte 1867-ben a városi színház leégésekor, hogy „nem tagadhatni e helyen a legdíszesebb épületet lehetne felállítani, mely a nemzetnek valódi monumentális díszére válna” (FESTETICS 1867, 11).

¹²⁶ Arany volt az, aki részleteket olvasott fel a műből a Kisfaludy Társaságban 1861. október 23-án és november 28-án, s aki hozzájárult ahhoz, hogy már a megjelenés előtt írjanak a műről (Csengery, Bérczy, Greguss). Arany 1861. augusztus 25-én keltezett, Tompa Mihálynak címzett levelében egyenesen azt állította Madáchról, hogy „az első tehetség Petőfi óta, ki egészen önálló irányt mutat” (ARANY 1861, idézi KERÉNYI 2005, 665).

¹²⁷ Mint azt Aranynek a Kisfaludy-társaságban elhangzott beszéde is jelezte: „A költemény, Önök javallása folytán, szépirodalmi társaságunk tekintélye alatt, im megjelent, közkézen forog; és bár iránta, mint minden nevezetesebb művemény iránt, a sajtóban úgy, mint magán körökben, a kritikában, úgy, mint az olvasóknál, többféle lehet a vélekedés: azt az egyet ma már bátran kérhetem: van-e köztünk – nem mondom e falak, de talán két haza határai közt – olvasó, ki Madách művét irodalmunkra nézve kisebb-nagyobb mértékben nyereségnek ne vallaná; ki inkább azon időt szeretné visszahozni, mikor a szerzőnek egy szeszélyétől függ vala, semmivé tenni homályban lappangó költeményét? Azt hiszem, nincs. Mindnyájan elégedve gondolunk e műre, s ha világirodalmi jelességek mellett netalán érezzük, látjuk is fogyatkozását, nem örömet válnánk meg a tudattól, hogy ez – a miénk” (ARANY [1862] 1968, 369-370).

¹²⁸ Lásd HORVÁTH 1987-88, 530-557.

nélküli világ problémáját, a műalkotás funkciójának – felemelést, vigaszt nyújtó, vagy pesszimizmusba hajló – kérdését, az emberiség helyzetének európai – Európát, az európai történelmet és kultúrát a világgal azonosítva – „univerzális” dimenzióban való elgondolását.¹²⁹ Ezzel összefüggésben pedig a múlt, a történelem, az európai-nyugati világ történetének, múltjának, jelenének és jövőjének megtestesíthetőségét, valamint a férfi és nő viszonyának, illetve a fejlődés, haladás, az evolúció és a „harc az életért” darwini problematikáját.¹³⁰

Abban is egyetértettek, hogy az egyes színek a kortársak számára megkerülhetetlen kérdések köré épültek: az egyén és a tömeg kapcsolata; a demokrácia; hit, forradalom; és tudomány például. Erdélyi János kritikájára válaszolva, Madách is utalta ezekre a problematikákra magánlevelében: „midőn a szocializmus gúnyolásával vádolsz, akkor szabadság, kereszténység, tudomány, szabad verseny, s mindazon eszmék gúnyolásával is vádolhatsz, mik az egyes részeknek tárgyai, miket éppen azért választottam tárgyul, mert az emberiség főmotívumaiul nézem”.¹³¹ Ezek az eszmék és nézetek azonban nemcsak itthon, hanem az európai gondolkodásban is alapkérdésnek számítottak, így már a kortárs elemzők is európai dimenzióban tárgyalták a szöveget.¹³²

Arany pártolása és a mű értelmezése kapcsán újra és újra fellángoló viták következtében az irodalmi elit, dicsérve vagy éppen ellenezve, de már az 1870-es években elhelyezte Madách művét a nemzeti klasszikusok között.¹³³ Mindez azért is történhetett meg, mert a korszakban már nem csupán a nemzeti dráma/tragédia megtalálása volt a cél. Ez egyrészt már megvolt (*Bánk bán*), másrészt pedig a magyarság (drámájának, színházának, irodalmának, történelmének) nemzetközi, európai

¹²⁹ Ebből a szempontból fontos, hogy Vajda János pontosan az „egyetemes” dimenziót emelte ki: „első eset, hogy magyar író felülemelkedve a szűk speciális magyar élet nézeten, az egyetemes magas világnézőpontra állva, általános érdekű műben, az összes emberiség életkérdésével, a végtelenség eszméjével foglalkozik” (*Hölgyvilág*, 1862. január 20. 29-30. idézi KERÉNYI 2005, 689). A *Vasárnapi ujság* kritikusa is ezt emelte ki a bemutató után a történeti színekről: „Most sorban vonulnak el a következő öt szakaszban a *világtörténelem* főbb epizódjai a néző szeme előtt” (*Vasárnapi ujság*, 1883. szeptember 30. – kiemelés IZ).

¹³⁰ Lásd NÉMETH 1978; VERES 1978; SZEGEDY-MASZÁK 1978.

¹³¹ Idézi KÁNTOR 1966, 24.

¹³² James J. Sheehan hasonló elemeket említett, amikor az európai 19. század jellemző jegyeiről írt: „a vallásos világnézet nyilvánvaló csökkenés okozta intellektuális krízist”, „a szekularizációt”, „a vallás és hit végét”, „a helyére kívánczó tudomány emelkedését”, s „a történeti gondolkodás (történelem, régészet, néprajz) különleges jelentőségűvé” válását (SHEEHAN 2000, 126-157).

¹³³ A *Tragédia* kanonizálódásának összefoglalását lásd KÁNTOR, 1966.

(„univerzális”) kontextusba emelése lett a cél. A *Tragédia* pedig a nemzeti karakterológia és a nemzeti történelem explicit hangsúlyozása nélkül biztosíthatta a magyarság európai integrációját, a nemzeti önkép (európai) reprezentációját, sőt alapul szolgálhatott a Kárpát-medence többi népe feletti kultúrfölényhez is.¹³⁴ Ennek bizonyítéka, hogy a szöveg megjelenés után röviddel elkészültek a nyugat-európai és kelet-európai fordítások és színpadra állítások is.¹³⁵

Ennek következtében a *Tragédia* már az 1880-as évek közepére az általános, a középiskolai és a felsőoktatási tananyag része lett. Ekkortól a magyar irodalom tankönyvek és forrásmunkák részletes áttekintést nyújtottak Madách életéről és a szövegről, illetve gyakran tartalmaztak a szövegből kiemelt részleteket, amelyeket a diákoknak kívülről meg kellett tanulni. Már Madách életében részleges utánközlések jelentek meg, a teljes mű többször kiadásra került,¹³⁶ a szerző körül pedig kultusz képződött.¹³⁷ Következésképp Madách és a *Tragédia* az 1880-as évekre iskolai memoriterként és otthoni olvasmányként az egyéni, a magyar irodalmi kánon tagjaként pedig a kulturális emlékezet részévé vált, s a szöveg ismerete a kritikusok és a nézők elvárásait alapvetően befolyásolta.¹³⁸

Az ősbemutató – 1883. szeptember 21.

¹³⁴ Erre utalt FRIED István is, aki a következőt írta: „a szlovák késő-romantika költője, Hviezdoslav, valamint a szerb késő-romantika költője, Jovan Jovanović Zmaj a 19. századi magyar irodalom triaszát Petőfiben-Aranyban-Madácbban jelölte meg, fordításaikkal azt tudatosították, hogy e három költő műveinek fordítás révén történő adaptációja járul hozzá nemzeti irodalmuk műfaji rendszerének további differenciálásához, mert – szerintük – e három költő oly világirodalmi jelenség, amelyre fordítások segítségével (nemzeti irodalmi „érdekből”) feltétlenül reagálni kell” (FRIED 2005).

¹³⁵ A *Tragédia* fordításai 1914-ig: cseh (1893); dán (1887); angol (1909), francia (1896); német (1861, majd még hétszer); olasz (1908); lengyel (1885, 1899); orosz (1904); szerb-horvát (1890); szlovák (1905). Lásd PODMANICZKY 2010, MADÁCSY 2008.

¹³⁶ A *Tragédia* 1862 januárjában jelent meg 1861-es dátummal, ezeröttszáz példányban, de könyvesbolti forgalomba ekkor még nem került, mert a kiadó, a Kisfaludy Társaság csak saját pártoló-tagjainak küldte szét. A második kiadás 1863 márciusában következett szintén ezeröttszáz példányban, s a következő évben jelent meg a Than Mór festményével ellátott díszkiadás is. Ez azonban nem külön kiadás volt, csupán a második kiadás címlapkiadásáról volt szó (lásd KERÉNYI 2005, 671-678). A negyedik kiadásra csak 1879-1880-ban került sor, amikor Madách összes műveinek részeként jelent meg (ANDOR 2008, 46).

¹³⁷ Lásd KERÉNYI 2005, 704; PRAZNOVSZKY 1998, 87-118.

¹³⁸ A *Tragédia* iránti elvárásokat még az is fokozta, hogy Paulay Vörösmarty Mihály születésének évfordulóját a *Csongor és Tünde* bemutatásával ünnepelte 1879. december 12-én.

A fokozott elvárásokra tekintettel – lásd például a tanulmány elején idézett megszólalást – Paulay¹³⁹ a *Tragédia* bemutatásának¹⁴⁰ előkészületeit már az előző évad végén megkezdte, s nyáron is lázasan dolgozva, a szeptemberi próbakezdésre szinte már mindent elrendezett.¹⁴¹ Elgondolásait a Kisfaludy Társaság elé vitte, majd közvetlenül a bemutató előtt a *Fővárosi Lapokon* keresztül a nyilvánossággal is megismertette. A művet Goethe *Faustjával* hozta párhuzamba, s a közvéleménnyel ellentétben, bemutathatóságát a *Faust* színpadra állíthatóságával legitimálta. Mint írta:

színpadi előadásra *Az ember tragédiája* legalábbis van olyan alkalmas, mint a *Faust* első része, és okvetlenebbül alkalmasabb, mint a 2-ik rész. Ha tehát általában elfogadjuk, hogy egy ily nagyszabású drámai költemény színpadra alkalmazható, ha értékéből a színpad korlátai nem vonnak el többet, mint amennyit az előadás élete ráruház: akkor tán az én kísérletem se lesz meddő, s a remélhető eredmény sem bánthatja a költő szellemét.¹⁴²

A meiningeni értelemben vett, modern rendező szerepkörét töltve be, Paulay az egész darabot átdolgozta, meghúzta, s saját kézzel le is lemásolta.¹⁴³ A *Tragédia* körülbelül négyezer sorából csupán kettőezer-ötszázhatvan maradt, a színeket előjátéokra és öt szakaszra osztotta, s a fél héttől négy órán keresztül tartó előadást öt szünettel játszatta.¹⁴⁴ Meghagyta a *Tragédia* keretes szerkezetét, s a történeti (álom)színek elrendezésénél a jelent a Londoni-színnel azonosította. Míg a Londont megelőző, „az ellentétekben

¹³⁹ Amikor a szövegben Paulay nevét említem a rendezőről, mint szerzőről és a mint funkcióról van szó, lásd RABKIN 2004. Paulayról lásd CSATÓ 1960, MÁLYUSZSNÉ 1983, SZÉKELY 1988b.

¹⁴⁰ A *Tragédiának* a bemutatása már a szöveg megjelenése előtt felmerült. 1861. november 2-án a *Hölgyfutár* c. lap a következőt írta: „Óhajtjuk, hogy az elterjedt jó hír teljesen valósuljon akkor is, midőn a mű színpadra kerül” (idézi KERÉNYI 2005, 706). Molnár György is foglalkozott a mű színpadra állításával, de bemutatóra nem került sor. Sőt Madách halálakor is felvetődött a gondolat, hogy „a nemzeti színház az elhunyt költő iránti kegyeletnek szép jelét adná, ha egy pár estét az „Ember tragédiája” előállítására szánna. (...) Mindenesetre hiányzik valami drámai művészetünkből, ha e költői mű soha se elevenítettnek meg a színpad által” (*Sürgöny*, 1864. október 9.; idézi KERÉNYI 2005, 707). A Nemzetiben Tóth József, Kolozsvárott pedig Ecsedi Kovács Gyula is foglalkozott a mű színrevitelével.

¹⁴¹ A kortárs gyakorlatot követve, Paulaynak körülbelül három hét állt rendelkezésére. Mint azt Podmaniczky megjegyezte, „egy erélyes és körültekintő igazgató vezetése alatt két és fél-három hét alatt a legnehezebb darab is lemehet” (PODMANICZKY 1888, 198-199).

¹⁴² PAULAY [1883a] 1988, 211.

¹⁴³ A készülétek feszültségét és összetartó erejét Prielle Kornélia naplójában is rögzítette: Paulay személyesen meghívott az „Ember tragédiája” felolvasására, úgy, hogy mint azt már scenírozta. Három óra hosszáig, és véghetetlen gyönyörűen olvasta, néha játszta. (...) Egy pompás vacsora végezte be az estét, és éjfélkor jöttünk haza (MÁLYUSZSNÉ 1956, 240).

¹⁴⁴ Az Előjátékba került az első három szín (Mennyek, Paradicsom, a Paradicsomon kívül), az első szakaszba Egyiptom és Athén, a másodikba Róma és Bizánc, a harmadikba Prága és Párizs, a negyedikbe London, s az ötödikbe pedig a Falanszter-, az Eszkimó-szín, és a visszatérés a paradicsomon kívüli lugasba. Lásd *Vasárnapi ujság* 1883, 637.; PAULAY [1883a] 1988, 216-231. Lásd még KERÉNYI 1983.

nyilatkozó eszme rokonsága”¹⁴⁵ alapján összeállított szakaszok történeti színei a múltat jelenítették meg, addig a London utániak „a jövő századok embereit (...) jósképekben” mutatták.¹⁴⁶ (2. kép)

MA KEZDETE 6^{1/2} ÓRAKOR.

NEMZETI SZÍNHÁZ.

Bérlet Budapest, pénteken, 1883. szeptember 21-én: 128. szám.

Az ember tragédiája.

Dramai költemény, írta MÁDACH IMRE. Színi alakításra PAULAY RÓZSÁ által szereltte ERKEL GYULA. A Magyarországi Királyság királyi színházának SZABADOS KÁROLY. Az új díszleteket festették SPANRAFT ÁGOSTY és HIRSCH GYULA, a zenéi színházé festik.

Előjáték:

Ádám (mint Mithras) ... Nagy Imre Éva (mint Izsida) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző	Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Az első szakasz személyei:

Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző	Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző	Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

A második szakasz személyei:

Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző	Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző	Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

A harmadik szakasz személyei:

Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző	Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző	Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

A negyedik szakasz személyei:

Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző	Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző	Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

A ötödik szakasz személyei:

Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző	Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző	Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző Ádám (mint Ádám) ... János M. Éva (mint Éva) ... János M. Lucifer (mint Lucifer) ... Győző
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Kezdele 6^{1/2} órakor, vége 10-kor.

Rendes helyárak:

Földszint:	I. emeleten:	II. emeleten:	III. emeleten:
Pályoly 10 frt Támlaszék az I.-VIII. sorban 2 frt 50 IX.-XVI. sorban 2 frt	Pályoly 10 frt Erdélyesek 2 frt 50	Pályoly 8 frt Zártasék az I.-II. sorban 1 frt 20 a 2. és 3. sorban 1 frt	Zártasék az I.-II. sorban 1 frt 20 a 2-ik sorban 60 a 3-ik és 4-ik sorban 40 kr.

Jegyet váltathatni a csarnokban, d. e. 10 órától 11-g, és d. u. 3-tól 6-odfélig. Estői pénztárnítás 6 órakor

Holnap, szombaton, 1883. szeptember 22-én bérletfolyásban:
TUROLLA EMMÁ kisasszony vendégjátékánál:
AIDA.
Opera 4 akt. Szécsi nemzeti VERSE.

Földszint:	I. emeleten:	II. emeleten:	III. emeleten:
Pályoly 15 frt Támlaszék az I.-VIII. sorban 4 frt IX.-XVI. sorban 3 frt 50	Pályoly 15 frt Erdélyesek 4 frt	Pályoly 11 frt Zártasék az I. sorban 2 frt 50 a 2. és 3. sorban 2 frt	Zártasék az I. sorban 1 frt 20 kr. a II. sorban . . . 80 kr. a III. és IV. sorban . 70 kr.

Műsor:
Vasárnap: Az ember tragédiája, 2-szor. **Hétfőn:** Az ember tragédiája, 3-szor.

Jegyet váltathatni a csarnokban, d. e. 10-11 óra közt a csarnokban, a baloldali pénztárnál, következő áron:

állítására teljes mértékben alkalmas jeleneteknek a törlése azt mutatja, hogy Paulay nem a látványos elemek minden áron való megjelenítésére, azaz nem a látvány kizárólagosságának a hangsúlyozására törekedett. Éppen ellenkezőleg, mint írta,

a kiállításban középutat választottam a szükséges és a fölösleges közt. Díszes, de nem csillogó keretet terveztem a képekhez. Sehol se akartam a külső fényfel

2.kép Az ember tragédiája 1883-as plakátja

Bár a színek sorrendjén nem változtatott, húzásai az előadás szerkezetét is érintették: elhagyta a második Prágai-színt, átalakította a Londoni-szín belső sorrendjét, elmaradt az Űr-jelenet, bár annak tanulságait az Eszkimó-szín elejére építette be. Sőt Paulay húzásai között szerepelt még az első szín csillagömbjeinek,

üstököseinek, később a Földszellem, majd a harmadik színben a nimfák megjelenésének, valamint a Rómát megtámadó barbárok rohamának a kihagyása is. Ezeknek a vizuális előtérbe

¹⁴⁵ PAULAY [1883a] 1988, 218.
¹⁴⁶ PAULAY [1883a] 1988, 220.

vonni el a figyelmet a költeményről; de törekedtem mindent előállítani, ami világosabbá, könnyen érthetővé teheti.¹⁴⁷

Bár a színpadra állításban a vizualitást alárendelte a szöveg autoritásának, Paulay is figyelembe vette, hogy a 19. század második felében a hazai színházi közönség körében is megnőtt a vizualitás iránti igény. Ezt először Molnár György Budai Népszínháza (1863-1871) elégítette ki, hatalmas statisztériát, látványos színpadra állítást használó előadásával (*Az ördög pilulái*, 1863; *Bém hadjárata*, 1868).¹⁴⁸ Molnár 1871 és 1875 között a Nemzetibe szerződött, ahol is a *III. Richard* (1873), a *Téli rege* (1874) és a *Vihar* (1875) rendezései szintén fokozott mértékben épültek a vizualitásra. Sőt ez utóbbi Franz von Dingelstedt bécsi rendezésének figyelembevételével készült, s Molnár különleges fényhatásokat alkalmazott és a süllyesztőt is használta.¹⁴⁹ A korszak másik magyar nyelvű színháza, az 1875-ben megnyílt Népszínház is reagált erre a tendenciára. Míg a Nemzetiben általában az operák bemutatóihoz kötötték a látványosságot,¹⁵⁰ addig a Népszínházban – reagálva a közönségigényre – a Verne-regények adaptációi jelentették a látványos, a teret és a vizualitást kiemelten használó produkciók budapesti megjelenését.¹⁵¹

Mindezen elvárásokat az is fokozta, hogy a korszak európai, újító törekvéseit képviselő, meiningeni udvari színház is többször vendégszerepelt Budapesten a Gyapjú utcai Deutsches Theater-ben (1875, 1879, 1881, 1889). A vendégjátékokon több mint húsz művet játszottak, köztük a leghíresebb előadásait is: a *Julius Ceasart* 1875-ben, a *Téli regét* és a *Tell Vilmost* 1879-ben, a *Homburg herceget* pedig 1881-ben.¹⁵² A

¹⁴⁷ PAULAY [1883a] 1988, 232.

¹⁴⁸ Lásd CZÉKMÁNY 2008.

¹⁴⁹ Lásd MÁLYUSZNÉ 1963, 21-23. és MÁLYUSZNÉ 1964.

¹⁵⁰ Gounod *Faust* című operájának bemutatásakor az újságok fényes kiállításról és bűvészmutatványokról számoltak be. Lásd PUKÁNSZKYNÉ 1940/I, 220.

¹⁵¹ Így például a Népszínházban minden évben szerepelt látványos kiállítású darab: a *Nyolcvan nap alatt a Föld körül* (1875), az *Utazás a Holdba és a tenger alatt* (1876), a *Kolombus Kristóf* (1878) és a *Strogoff Mihály útja Moszkvától Irkucig* (1877). Ez utóbbi bemutatása kapcsán írta Rákosi Jenő visszaemlékezéseiben: „az öreg Lehman állította ki a Strogoff Mihályt, melybe az ő könyörgésére Csepreghy [Ferenc] belekomponált egy léghajó-utazást is. Mert az öreg festőnek volt egy eszméje, hogy miként kellene egy léghajó emelkedését és repülését megcsinálni. (...) Ez a darab az ő díszleteivel körutat is tett külföldön” (RÁKOSI 1907/II, 72).

¹⁵² A Meiningeni fejedelemség irányítását 1866-ban átvevő II. György alapította meg azt a színtársulatot, amellyel Európa harmincnolc városában több mint háromezer előadást tartott 1874–1890 között, s amelynek repertoárján több mint negyven darab szerepelt. Modern rendezőként maga a herceg volt az, aki a szöveget előkészítette, a szereposztást elkészítette, a díszleteket, jelmezeket és a kellékeket megtervezte.

meiningeni színházon kívül a budapesti Nemzeti Színház számára mintának tekintett bécsi Burgtheater-t 1871 óta vezető Franz Dingelstedt rendezései is arról voltak híresek, hogy a kor technológiai innovációit alkalmazva, különleges színpadi látványosságokkal szolgáltak.¹⁵³ Így a kor meghatározó színházi történeti-historikus trendje és a mintaként szolgáló bécsi Burgtheater is a vizualitásra és a látványosságra épülő produkciókat részesítette előnyben, mely arra sarkalta Paulayt, hogy kövesse az általuk alkalmazott gyakorlatot. Bár Paulay sokban Laube tanítványa volt,¹⁵⁴ hiszen tőle tanulta a színpadi beszéd és az összjáték kultuszát, már az *Egmont*, a *Macbeth*, a *Lear király* rendezéseinél hasznosította a meiningenieknél, a Bécsben és Európa más nagyvárosaiban, elsősorban Párizsban látott színpadra-állítási elveket is.

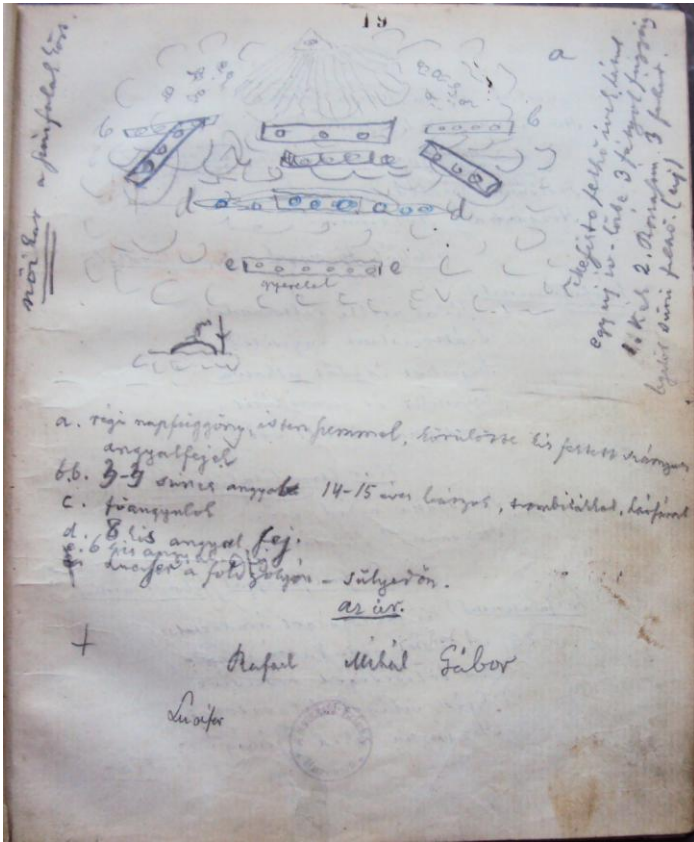
Bár a színpadi próbákon is végig jelen volt, végig kommentálva azokat, a gyakorlati lebonyolítását Ludwig Chronégk végezte. A szöveg előkészítésekor mindig a korábbi színházi feldolgozástól mentes dramatikus szöveget vette alapul, s a színpadra állítás nála két meghatározó princípiuma, mint azt Kékesi Kun Árpád kifejtette, „a történelmi igazság és a szerves egészként funkcionáló műalkotás voltak” (KÉKESI KUN 2007, 16). Amikor a herceg megkezdte egy darab színpadra állítását már tisztában volt a darab által feldolgozott esemény történeti háttérével. Számára „a festett háttér már nem gyönyörű, de független kép, hanem részévé vált a díszletnek, amellyel a színészt támogatta” (KOLLER 1984, 94). A meiningeniek a térhatás elérésére törekedtek, s noha mindig használtak festett háttérvásznakat és kulisszákat, kiegészítették azokat bútorokkal és más tárgyakkal. A kellékeknek és a jelmezeknek is a történelem hitelesnek tartott megjelenítését és az adott darab jeleneteinek megfelelően szánt atmoszféra felidézését kellett szolgálniuk. S ehhez természetes és mesterséges fényeket, vizuális és akusztikus effekteket, hanghatásokat, illatosított gyertyákat és a cselekmény menetébe illesztett színpadi zenét is felhasználtak. A történeti vagy a kortárs világ vizuális megjelenítése elsőrendűen azért volt számukra fontos, hogy a színészt a dráma által megkövetelt lehető legteljesebb térbeli környezetbe helyezték. A meiningeni színpadon nagy hangsúlyt fektetett a tömeg-mozgatásra, s az együttes játékra, amelyet hosszú próbaidőszak alatt értek el. A herceg a szereposztásnál sohasem használta a szerepköröket, és „könyörtelenül harcolt a vezető szerepet játszó színészek „sztárrá” válása ellen” (KOLLER 1984, 138). Ezt pedig azzal oldotta meg, hogy a vezető szerepeket mindig leketőzte, az un. kis szerepekre pedig elsőrangú színészeket is beosztott. S ő volt az, aki a felvonások idejére a nézőteret is elsötétítette. „A lecke, a hercegi elvek értelmezésében, a precíz drámaelemzés, az ennek alapján kidolgozott látványvilág, a színészek és a tömeg játékának harmonikus megszervezése volt, vagy ahogy ők megfogalmazták: a színházi emberek munkájának, a színpad művészetének a költői mű szolgálatába állítása. (...) Valójában inkább arról van szó, hogy a meiningeniek saját szövegértelmezésüket a drámairó szándékának tulajdonították, ahogy a történelemről és a múlt egyes korszakairól alkotott képüket is a történelmi igazság eszményébe burkolták” (KÉKESI KUN 2007, 29-30).

¹⁵³ KOLLER 1984, 161.

¹⁵⁴ Laube társulatával is többször járt Budapesten. Lásd PUKÁNSZKYNÉ 1940/I, 321-322.

Paulay tehát a szövegből kiindulva, azt a Nemzeti Színház színpadi, technikai és

anyagi lehetőségeihez igazítva, az egyes szakaszokat „képekre” tagolva és formálva alakította ki a *Tragédia* előadásának minden aspektusát átfogó koncepcióját.¹⁵⁵ Rendezése pedig a korszak színházfelfogását alapvetően meghatározó történeti-historizmus tipikus példájának tekinthető, hiszen már a szöveg utasításaihoz igazította a képi megelevenítést is, s a színhelyeket egyénileg, a történeti hűséghez ragaszkodva alakította ki.¹⁵⁶



3. kép Paulay rendezőpéldányának Mennyei képe

Paulaynak ez a felfogása jelentős újjátásként hatott, hiszen a 19. század

második felében a Nemzeti hagyományos gyakorlata szerint az új bemutatókhoz általában a raktárból vették elő a megfelelő típusdíszleteket. Ha viszont új díszletek és jelmezek készültek, akkor azokat a színlapon külön is megjelenítették. A díszlet a rendező utasításai alapján a festőműhelyben készült. Mivel a rendező általában a darabban meghatározott belső vagy külső teret kért, ezeket pedig ismert minták alapján lehetett elkészíteni. Így a díszletfestők szalon-, tájkép-, épületfestésre szakosodtak.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Paulay a *Fővárosi Lapok*ban megjelent írásában hívta fel a figyelmet az előadás szakaszaira, s ezeken belül a „képekre”, amelyek az egyes szakaszokon belüli színeket jelentették: „Az ember tragédiája tizennégy színe feloszlik előjátéokra és öt szakaszra. Az előjáték három képből áll. Angyalkarok dicsőítő éneket zengenek a – természetesen – láthatatlan Úr trónzsámolya körül. (...) Felhők borítják a mennyei képet, melyek eloszlásával látható lesz a *Paradicsom*. Ádám és Éva a legtökéletesebb megelégedéssel nyugszanak egy virágcsoportban, a tudás és halhatatlanság fája közt” (PAULAY [1883a] 1988, 215-216).

¹⁵⁶ Lásd F. DÓZSA 1983, 140.

¹⁵⁷ F. DÓZSA 2001, 377. Pesten az első díszletfestőműhelyt 1865-ben nyitotta id. Lehman Mór, s a Nemzeti 1866-tól dolgoztatott vele. Halála után az állami színházak díszletfestője címet Spannraft Ágost kapta, aki 1881-től hivatalosan is a Nemzetihez tartozott. Spannraft a történeti-naturalista iskola híve volt, de díszletképei általában függetlenek voltak az előadott darab egyedi hangulatától.

Ennek következményeként az előadások vizuális megjelenítése nem vállalkozott többre, mint a cselekmény helyszíneinek (erdő, város, tér, utca, szalon, stb.) általános jelzésére.¹⁵⁸

Paulay színpadra állítása ezt a hagyományt alapvetően módosította, hiszen itt már az egyes színekhez igazítva jelent meg a díszlet, megteremtve ezzel a cselekményhez illő miliőt. Az előadás színpadra állításának egyik legfontosabb elemére, a díszletre azonban Paulay Podmaniczkytól viszonylag szerénynek mondható összeget, összesen kétezer forintot kapott. Így egyrészt maga válogatta össze a színház régi, Lehman Mór által, klasszicista stílusban festett díszletei közül a használhatóakat,¹⁵⁹ másrészt pedig maga rajzolta meg az új díszletek és díszletelemek vázlatait, ezek kivitelezését a történeti-naturalista iskola híveire, Spannraft Ágost és Hirsch Gyula díszletfestőkre bízta.

A Nemzeti későbbi igazgatójának, Tóth Imrének a 1926-os visszaemlékezései szerint viszont, Paulay

egészen új díszleteket tán ötöt csináltatott. Új volt a mennyország, a paradicsom, a paradicsomon kívüli szín, a falanszter és az eszkimó kép. Részben új volt Egyiptom, Prága, Párizs és London, a többi mind régi volt. Hanem egészében mégis úgy festett minden szín, mintha akkor került volna csak ki a műhelyből.¹⁶⁰

Tóth tehát pontosan azt emelte ki, hogy Paulay annak ellenére hajtotta végre *Tragédia* sikeres színpadra állítását, hogy keveset költhetett a látványra. Ha azonban kicsit utánaszámolunk, s feltételezzük, hogy Tóth emlékezése is pontos, akkor azt állapíthatjuk meg, a tizenkét színből csupán háromhoz – Athén, Róma, Bizánc – nem készült új vagy részben új díszlet. Következésképp valóban viszonylag kevés költséggel állították ki a díszleteket, hiszen pár évvel azelőtt a *Faust*-opera előadásához több mint tízezer forintot használtak fel. Paulay színpadra állításának újdonsága tehát nem az új díszletelemek számában keresendő, hanem a hagyomány újraértelmezésének módszerében: a régi és az új elemeket használatában. Pontosán abban, hogy egyrészt a díszlet alapvetően új(elemekből álló)ként *hatott*, különösen azért, mert felhasználták ugyan a régi elemeket, de

¹⁵⁸ Lásd például a Népszínház típusdíszleteit, KOLTA 1986.

¹⁵⁹ Lehman közvetlen kapcsolatban is állt a II. György meiningeni színházával. 1876-ban Kleist *Heilbroni Katica* c. drámájának bemutatójakor a díszlet egy részét – mint azt KOLLER megjegyezte – „egy Lehman nevű budapesti festő készítette” (KOLLER 1984, 162.)

¹⁶⁰ TÓTH 1926, 20.

addig nem látott beállításban alkalmazták azokat, kiegészítve vadonatúj elemekkel.¹⁶¹ Másrészt pedig a régi elemek a nézők képzeletébe virtuálisan beidézhatték elmúlt korok nemzeti színházi előadásait is. Így a *Tragédia*-előadása az emlékezet helyeként is szolgálva, a múlt újraértelmezését használta fel a jelen számára.

A nyitóképnél például a színpadra állítás hagyományos centrális perspektívát használva, szimmetrikus színpadi elrendezéssel élt (**3. kép**). A nézőtérrel szembe fordított villanyvilágítás elsötétetett, s Erkel Gyula nyitánya után a függöny harsonák kíséretében lassan felemelkedett. Ekkor láthatóvá vált a tengert felhőkkel ábrázoló belső



függöny, amelyet az előadás folyamán a változások között használtak. Ennek felmenetele után a színpadon leghátul a nézőtérrel szembe Istent háromszögben lévő szem jelezte, melyet szárnyas angyalokat ábrázoló, festett nagyfüggöny vett körül. Leghátul, jobb és bal oldalon, három-három trombitás és hárfás angyal állt, akiket tizenéves lányok személyesítettek meg. Közöttük álltak a színésznők által játszott főangyalok – Adorján Berta (19) mint Gabriel, Fáy Szeréna (19) mint Mihály és Csillag Teréz (21) mint Rafael. (**4. kép**)

4. kép – Műtermi, nem pedig előadásfotó

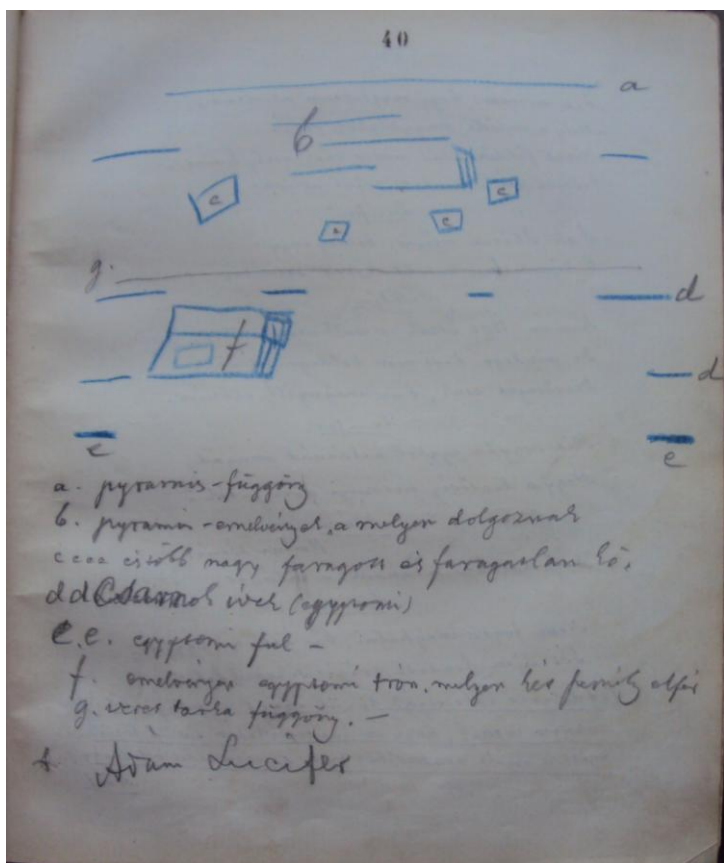
Előttük nyolc másik angyal térdelgett, s a rivaldával párhuzamosan hat gyermek-angyalfej látszott. A teret az angyalok között, a színpad teljes szélességét átfogó kék, rózsaszín és fehér fátolyfüggönyök osztották meg. Lucifer a színpad bal oldalán, a szimmetrikus elrendezést megtörve, kis földgömböszületen állt, s amikor a jelenet végén Lucifer „elsüllyedt”, a

¹⁶¹ Mint azt az *Egyetértés* kritikusa megjegyezte: „Egy tucat új díszlet: vakító fényű és pompájú mennyország, tropikus dús növényzetű paradicsom, hatalmas, épülőfélben lévő gúla, a francia forradalom Grève-piaca és ijesztő guillotinja, London hívság vására, valamelyik jövő századbeli Phalansterének gazdag múzeuma, a kihülő föld egyenlítő alatti jégvilága, egyes jelenetek csodája, a fenyegető csontváz, a lég boszorkányai, az ég és föld szellemei – hogy csak a kiválóbbakat említsük – s a félézret megközelítő, századok és ezredek szerint váltakozó kosztüm, mind-mind apelláltak a látni és látva élvezni kívánó közönség érzékére” (*Egyetértés*, 1883. szeptember 22. – kiemelés IZ).

színpad dörgések közt elsötétedett, felhők ereszkedtek le, miközben a függönyfalak között elhelyezett, négyszólamú női angyal-kar továbbra is hallható maradt. A jelenet-beállítás pontosan találkozott azzal a nézői elvárással,¹⁶² amely a látványt hangsúlyozva kiemelte a jelenet plasztikusságát és a térbeli elrendezés hatásosságát. Nem is csoda, hiszen Paulay több mint harminc szereplővel oldotta meg a jelenetet. A perspektivikusan szerkesztett díszlet és a szereplők térbeli elhelyezése olyan rendet jelenített meg, amely szinte egyetlen helyről, egyetlen (isteni) tekintet nézőpontjából

mutatott fegyelmet, koherenciát és konzisztenciát.

A későbbi színekben azonban a díszletezés, a tömegelrendezés és jelenet-beállítás már nem egyetlen, központi megfigyelő szempontjából jelenítette meg az eseményeket, hanem a tér és a cselekmény különböző nézőpontokból való megtapasztalhatóságát kínálta. (5. kép)



5. kép Paulay rendezőpéldányának Egyiptomi képe

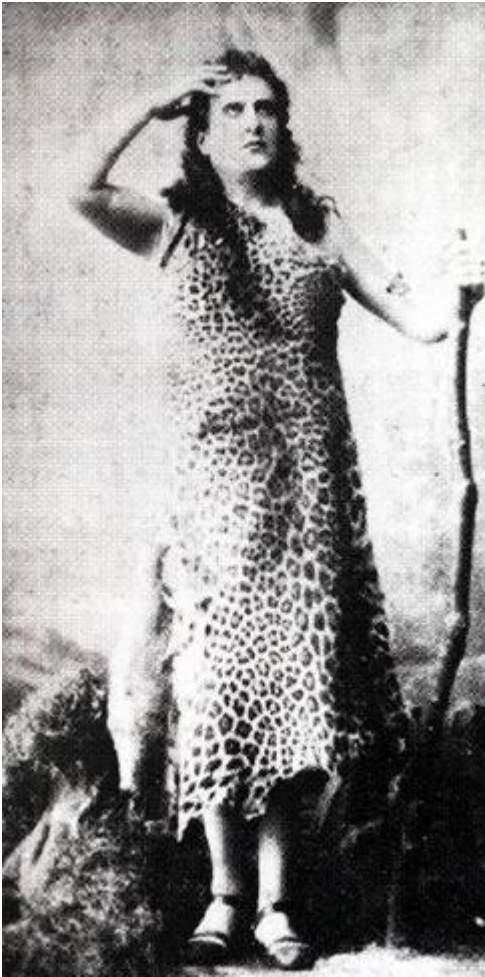
Az Egyiptomi képben például a színpadot mélységében kettéosztotta Paulay. Hátról kapott helyet egy festett piramis-függöny, előtte piramisépítő díszlet-emelvények, rajtuk

emberek és köröttük hatalmas faragott és faragásra váró kőtömbök. Mindez a nézők számára az előtérben elhelyezett palota csarnokívein és vörösés-tarka függönyökön keresztül volt látható. A palotában a rendezői bal oldalra helyezték a trónszéket, ahol is a

¹⁶² A Pester Lloyd kritikusa, Dr. Adolf Silberstein a bemutató másnapján részletesen tudósított a nyitóképről: „A köztes függöny felgördül, és ott van előttünk az égi birodalom proszpektje, a valóságos ég, ujjongó gyerekseregével, a szivárvánnyal és napsugarakkal keresztezett boldog égi mezőkkel. E jelenet áttetszőségét még emeli néhány könnyed gaze-függöny, melyek mindent mintha egy ritkás ködön csillogtatnának keresztül. Pompás, a háttérből hangzó kórusok, elektromos fények, szimmetrikus amfiteatrickus elrendezés egy pillanatra a magasabb világ illúzióját keltik” (SILBERSTEIN 1883, idézi F. DÓZSA 1983, 119).

jelenet alatt Ádám és Lucifer állt. Hasonló, aszimmetrikusan elrendezett térhatást alkalmazott a Bizánci, a Prágai, a Párizsi, a Falanszter és az Eszkimó képekben. Ezeknél a térhatás érzetét aszimmetrikus elrendezéssel operáló díszleteknél és tömegelrendezésnél, „ugyanazt” a folyton változó teret és miliőt láthatta minden néző csak éppen más és más megfigyelői pozícióból, azaz más és más perspektívából, s egyik pozíció és egyik megfigyelői tekintet sem volt már az egyetlen és tökéletes, mindent látó és mindent felügyelő tekintet.

A mindent átfogó tekintet elvesztése a színházban pedig vizuálisan és térbelileg megtestesítette és a nézők számára átélhetővé tette az isten(i tekintet) nélküli világot, illetve megegyezett a mindennapokban, a nagyvárosi életben tapasztalható vizuális és térbeli élménnyel is. Egyrészt azzal, hogy a néző számára a színpadon mutatott tér



befogadásának élménye megfelelt a mindennapi életében tapasztalttal: a befogadó a hétköznapokban ritkán került olyan helyzetbe, hogy ő lett a szimmetrikusan szerkesztett, perspektivikus és totális látvány középpontja. Másrészt azzal, hogy az egyén a nagyvárosi térben véletlenszerűen felbukkanó, folytonosan megtört, aszimmetrikus elrendezések átmeneteivel találkozott, melyeknek viszont csak ő lehetett a folyton változó középpontja. Harmadrészt pedig azzal, hogy ekkor már mindennapokban sem volt elég a vizuális információ alapján való tájékozódás, hanem a helyszínt is pontosan kellett ismernie. Ha úgy tetszik, a Nemzeti Színház előadása erre készítette fel a nézőt. Ha úgy tetszik, akkor a színpadra állítás is ezt a metódust alkalmazta.

6.kép Nagy Imre Ádámként, 1883

Mindenesetre a meiningeni színházhoz hasonlóan, a *Tragédia* színpadra állítása is háromdimenziós tereket jelenített meg, s a drámaértelmezésen alapuló, egységes előadást a csendben üldögélő nézők szemlélődő tekintetei elé tárta. Következésképp az

előadások értelmezésekor nézőnek sem volt már elég a dialógusokat meghallgatnia, tudatosítania kellett, hol és mikor történnek a látott események. Azaz a helyszínt és a miliőt is pontosan meg kellett határozni, pontosan fel kellett mérnie és értelmeznie ahhoz, hogy a színpadon folyó történetet, az adott karaktereket adekvát módon el tudja helyezni társadalmilag, kulturálisan, gazdaságilag és politikailag.

A színpadra állítás a kétdimenziós festett függönyöket éppúgy használta, mint a háromdimenziós díszletelemeket,¹⁶³ az új villanyvilágítás effektjeit,¹⁶⁴ különböző vizuális trükköket,¹⁶⁵ speciális effektusokat¹⁶⁶ és a színház meglévő színpadtechnikai eszközeit is.¹⁶⁷ A korszak legmodernebb technikai újításait alkalmazva tehát olyan háromdimenziós terek jöttek létre a színpadon, amelyek a nézők szeme láttára mintegy mozgó-képekként változtak időben és térben: a szöveg értelmezése által meghatározott történeti korok idejében és terében.¹⁶⁸

A vizuális látványvilághoz járultak alapvetően hozzá a jelmezek. A kor hagyományos gyakorlata szerint a jelmezek általában a színészek tulajdonát képezték, s vidéki színháznál az alkalmazás feltétele volt a saját ruhatár. A 19. század második felében ugyan a történeti és népi tárgyú előadásokhoz már a Nemzeti Színház csináltatta a jelmezeket, de modern daraboknál a minél pompásabb megjelenés, a színpadi

¹⁶³ Paulay a rendezőpéldányban írta: „Háttérben egy „pyramisfüggöny”, előtte pyramis emelvények, amelyen dolgoznak”, szétszórva a színpad terében „több nagy faragott és faragatlan kő” (PAULAY 1883b).

¹⁶⁴ A *Fővárosi Lapok* kritikusa írta: „A villanyvilágítás fény-, és árnyfokozatait gyakran vették igénybe a képek hatásának emelésére” (*Fővárosi Lapok*, 1883. szeptember, 22. 1418-1419). A nyitósínen a két paradicsomi fa közzé helyeztek villanykörtét, és a második sínen fejvilágítást alkalmaztak a kiütés után, mert „a szcenárium tanulsága szerint „az egész színpad elsötétül, csak Mihály arkangyal marad megvilágítva” (F. DÓZSA 1983, 106). Németh Antal is megjegyezte, hogy „az egész pesti sajtó általában elragadtatva ír a világítási effektusokról, amiket az új villanyvilágítási berendezés tett lehetővé. A Bécsből hozott világítási berendezés először szerepelt összes hatáslehetőségeinek bemutatásával” (NÉMETH 1933, 15).

¹⁶⁵ Mint például a falanszter-színhez: „Paulay forgó gépműhelyt tervezett, s a lombikjelenetet a haragvó földszellel a nézők tükörből láthatták” (F. DÓZSA 1983, 135).

¹⁶⁶ A rendezőpéldány tanúsága szerint az előadás végén görögtűz szerepelt, miközben a kar a színpadon és a színpad mögött énekelt: „Hozsánna, hozsánna, hozsánna!” (PAULAY 1883b).

¹⁶⁷ A színpad nem rendelkezett még forgószínpaddal, s így a díszletváltásra használtak egy tengert és felhőt ábrázoló ún. változási függönyt. Ellenben több sínen – Menny, Falanszter például – használtak süllyesztőt, sőt az 1875-ben Drezdából hozott gépeket is, melyeknek a segítségével hold- és napfény, felhővonulás és vízhullámozás illúzióját lehetett kelteni.

¹⁶⁸ Paulay részletesen ismerte az európai színházak gazdasági működését, az európai színházi elképzeléseket és színpadra állítási gyakorlatokat is. Már 1872-ben európai körutazást tett, amikor felkereste a bécsi, a müncheni, a lipcei, a drezdai, a berlini és a párizsi színházakat (lásd PAULAY 1872). Budapesten pedig rendszeresek voltak a külföldi vendégszínházak már 1850-től: Rachel, Ira Aldridge (1852, 1853, 1858), Adelaida Ristori (1856) Levassor és Teisserie, az Offenbach- társulat, Laube, és a meiningeniak.

vetélytárs(nő) legyőzése volt a cél. A vezető színésznők Bécsből, Párizsból hozták a ruháikat, vagy a legelőkelőbb pesti szalonokban csináltatták. Míg a pesti divatot a művésznők ruhái határozták meg, addig a férfiszínészek – általában megbízható szabójuk által készített – öltözéke nem jelentett sajtótémát.

A színház anyagi helyzetére tekintettel, Paulay a *Tragédia* jelmezeinél a díszlet létrehozásánál használt, a hagyomány újraértelmezésének módszerét követte.



jelmezeket a szöveghez értelmezéséhez és a szöveg által kijelölt történeti korhoz adaptálta. Egyrészt maga válogatta a színház jelmeztárából, másrészt pedig a férfifőszereplők, azaz a hősszerepeket alakító, Nagy Imre (Ádám – 34) és a Shylock szerepében 1880-ban bemutatkozott, s aztán intrikusokat játszó, Gyenes László (Lucifer – 25) ruháit maga tervezte.¹⁶⁹ A többi szereplő viseletére vonatkozóan egyes források – *Fővárosi lapok*, *Pester Lloyd* – több száz (öt-, illetve négyszáz) új jelmezeztől adtak hírt. Tóth viszont arra emlékezett, hogy „új jelmezeket általában csak a három főszereplő kapott, de legnagyobbbrészt ezeknek a kosztümjei is csak „átalakítások” voltak”.¹⁷⁰

7. kép Jászai mari Évaként

Kivételt képezett a női főszereplő, akit a hősnőket megszemélyesítő Jászai Mari (Éva – 33) játszott. (7. kép) Jászai Paczka Ferenc és Feszty Árpád festőművészek segítségével minden egyes színhez új jelmezt csináltatott özv. Lengyel Gézáne Váczi utcai

¹⁶⁹ Azzal, hogy Paulay Lucifert az intrikus szerepkörre szakosodott színésszel játszatta alapvető értelmezéseket indukált: akik ismerték a Nemzeti repertoárját, azok tudták, hogy az intrikus intrikál, majd elbukik. Akik már előzetesen ismerték a *Tragédiát*, azoknak a szereposztás előzetesen is megerősítette Lucifer bukását.

¹⁷⁰ TÓTH 1926, 20. Gyenes László is azt nyilatkozta, hogy régi jelmezeket dolgoztak át – természetesen Paulay elképzelései alapján (GYENES 1923, 14).

műtermében.¹⁷¹ Mint azt F. Dózsa Katalin pontosan megjegyezte: „jelmezei jellegzetes [19. század végi] historizáló szellemben készültek: egyszerre próbálták felidézni a történeti korokat és követni a napi divatot”.¹⁷² S így, mint azt Pukánszkyne megállapította: „A díszletezésben és jelmezekben a legszebb feladatot találta Paulay nemes meiningenizmusa. Nem egy kort, hanem az emberiség történetének egész sor jelenetét kellett színpadon érzékelhetővé tennie.”¹⁷³

Paulay mintájának tekinthető meiningeniek a régészeti, történeti és művészettörténeti kutatások eredményeit a színpadra állított dráma által felidézett cselekmény konkrét helyszíneinek rekonstruálására használták, hiszen mint gondolták, a múltbeli események csak saját kontextusokban érthetőek meg igazán. Következésképp, mint azt Kékesi Kun Árpád kiemelte, „a történeti hitelességre törekvő előadásukat archeológiai és scenikai részletekkel tarkított, aprólékosan megfestett és kifaragott képek sorozatává transzponálták a klasszikus drámákat, amelyek így az akkoriban közkedvelt historista festészet (...) alkotásainak meghosszabbításaivá váltak”.¹⁷⁴

Előadásaikban hangsúlyozták „a színészeknek egymáshoz és a díszlethez való vizuális viszony fontosságát, elvetve a szimmetrikus elrendezéseket, illetve a színpad vizuális megszervezésének tökéletesítésére törekedtek, különösen a díszlet megvilágításával és megjelenítésével”.¹⁷⁵ Az általuk kialakított történeti realizmus (historical realism) legfőbb elvének a díszlet és a jelmez történetileg az adott korszakban hitelesnek tartott jellemzőinek megmutatását tartották, alárendelve ezeket a dráma értelmezésének, s így a jelenetek látványos, történetileg, de érzelmileg és értelmileg is „hű” színpadra állítását. „Náluk a hely, a kor és a bennük zajló történések érzelmi klímája, mint az egész darabot és az adott jelenetet mozgó „értelem” közvetlennek tartott közvetítője vált elsődlegessé”.¹⁷⁶

A *Tragédia* előadásban az emberiség történetének érzékelhetővé tételéhez a meiningeni hatáskeltés módszerei nemcsak a scenikában és a jelmezekben jelentek meg,

¹⁷¹ Jászai jelmezeinek részletes leírását lásd –e, Éva öltözékei (*Pesti Hírlap*, 1883. szeptember 23.). Lásd még FÖLDES 1983, 171-174.

¹⁷² F. DÓZSA 1983, 107. Lásd még F. DÓZSA 1997.

¹⁷³ PUKÁNSZKYNE 1940/I, 326.

¹⁷⁴ KÉKESI KUN 2007, 17.

¹⁷⁵ BOOTH 1999, 334.

¹⁷⁶ KÉKESI KUN 2007, 22.

hanem a tömeget szimbolizáló csoportok elrendezésben és mozgatózásában is.¹⁷⁷ Paulay több mint száz embert tanított be különféle szerepekre, s a nagyszámú statisztérián kívül, a Nemzeti egész társulatára szükség volt a mű előadásához. A tömeget kisebb csoportokban mozgatta, önálló feladatok adva számukra, s különösen a történeti színekben volt kiemelkedő a színpadi személyzet létszáma.¹⁷⁸ A meiningeni gyakorlathoz ismét hasonló módon, a kisebb szerepekben is a kortársak által nagyra tartott színészek és színésznők léptek fel.¹⁷⁹

A tökéletes illúzió megteremtése céljából a különböző hanghatások alkalmazása mellett, Paulay meghatározó dramaturgiai funkciót szánt a kísérőzenének is. Már az előadás is nyitánnyal indult, s a rendezőpéldány harmincnégy zeneszámról tudósít. Mint azt Kaizinger Rita megállapította, a felvonásközi közjátékoknál a zenekar együtt zenélt, „az egyes színek folyamán pedig [Paulay] hangszercsoportra bontva, alkalmanként akusztikailag is jól elkülönítve meghatározó hangszín-elemként, hangulatteremtő effektusként is használta”.¹⁸⁰

Az ember tragédiája tökéletes lehetőséget biztosított Paulay számára, hogy hatalmas pannókat és történeti tablókat felvonultató előadásában elsősorban a látvány és a látványon keresztül megjeleníthető (történeti) idő és (történeti) tér, a korábbi színpadra állítási módszerekhez képest megváltozott formában jelenhessen meg.¹⁸¹ Pontosan azért, mert érzékelte, hogy a korszak elvárásainak megfelelően a vizualitás szerepe

¹⁷⁷ Silberstein például így méltatta az egyiptomi színt: „Az egyiptomi dekoráció, a hieroglifákkal fedett oszlopok, az öt emelkedő piramis a háttérben lenyűgöző benyomást keltett. Paulay a színesjelmezű csoportokat is nagyon elevenen mozgatta. (...) Egészében véve ez a jelenet mélyen festői hatást gyakorolt” (SILBERSTEIN 1883, idézi F. DÓZSA 1983, 121).

¹⁷⁸ Paulay rendezőpéldánya szerint az Egyiptomi képben például harminc egyiptomi munkás, hat felügyelő, nyolc gyermek négy házi, a halott rabszolgát kivívó munkás szerepelt a szöveges szereplőkön (Ádám, Éva, Lucifer és a haldokló rabszolga) szerepelt, míg a Bizánci képben tizennyolc keresztes vitéz, nyolc patriarchai katona, négy trónszékvivő, két repülő boszorkány, tíz eretnek, papok (férfikar többi tagja) játszott, és a Párizsi színben négy közönséges nő, húsz nép, tíz rongyos újonc, hat nemzetőr, tíz nép, egy bakó, egy bakó szolga kapott helyet (PAULAY 1883b). Ebből a szempontból valóban sokkhatásként érthette a nézőket az Eszkimó kép négy szereplője.

¹⁷⁹ Prielle Kornélia például a Londoni képben egy asszonyt személyesített meg, míg Márkus Emma Hippíát játszotta a Római képben, Újházi Ede pedig Péter apostolt a Bizánci képben, s Lovelt a Londoni képben.

¹⁸⁰ KAIZINGER 1997, 44. A kísérőzene szövegegyét egészen 1939-ig használták.

¹⁸¹ Mint azt a *Fővárosi lapok* kritikusa írta: „Nem a „vanitatum vanits” csüggesztő bölcsészete szól e műből; melegszívű költő szól belőle, ki a világtörténet drámailag jellemző, szomorú konkrét képei mellé vigaszul állítja fel a szív benső világát és a hit biztató malasztját. (...) Sokan voltak, (...) s ez a nagy közönség négy óra hosszán át szakadatlan figyelemmel nézte ama nagy történeti tableauak életelevenségét, melyek némelyikéhez szűk a mi színpadunk” (*Fővárosi lapok*, 1883. szeptember 22.).

megnövekedett, s a térről szerzett információk is alapvetően hozzájárultak a mindennapi életben való eligazodáshoz.¹⁸² Ennek következtében a színpadon létrehozott tér megjelenítése és értelmezése már nemcsak pusztán háttérül szolgált az előtérben zajló cselekvéseknek, nemcsak dísz lett, hanem megtörtént a színész és az általa teremtett karakter integrációja a színpad háromdimenziós tere által megidézett miliőbe, amely ekkor már a jelentés-létrehozást aktívan és tevékenyen befolyásoló tényezőként értelmeződött.¹⁸³

Az ember tragédiája több szempontból volt ideális választás. Egyrészt az előadásban tizenkét különböző miliőt kellett Paulaynak megjelenítenie, s a történeti színek lehetőséget biztosítottak számára, hogy a nézők tekintete előtt elvonultassa a világtörténelem, pontosabban a nyugati történelem jelentősnek tartott eseményeit.¹⁸⁴ A kortársak számára Ádám „az emberiség megtestesüléseként”¹⁸⁵ tétéleződött, s az emberiség története mintegy történeti panorámaként, mozgásban és (mozgó)képek alakjában került megjelenítésre.¹⁸⁶ Bár Molnár 1860-as években rendezett előadásainál nézők és kritikusok egyaránt még arról panaszkodtak, hogy nem láthatták jól a gyorsan változó eseményeket,¹⁸⁷ az 1880-as évekre már hozzászórtak az új megfigyelői pozíciókhoz és szert tettek az új percepciós stratégiákra is. Ennek következtében a 19. század utolsó harmadára a néző úgy tekinthetett a történeti és/vagy a kortárs világot egymást követő (mozgó)képekben megjelenítő színpadra mint „a nagy és szép országokat

¹⁸² Erre a felfogásra nagyon jellemző, hogy a *Vasárnapi ujság* névtelen szerzője a következőképpen foglalta össze az estét: „E változatos és tarka képek sorozata, látszólag lazán kapcsolva össze, mutatja be az emberiség vágyainak, küzdelmeinek, csalódásainak és reményének hatalmas tragikai folyamatát” (*Vasárnapi ujság*, 1883. szeptember 30. 637).

¹⁸³ Mindez kiegészült még azzal is, hogy „a 19. századi nézőnek a képi, a tárgyi és a régészeti iránti ízlése azt jelentette, hogy szemeik előtt vonultatták fel a „valós” világot, lett légyen az modern vagy ősi, hazai vagy egzotikus” (BOOTH 1999, 339-340). A láthatóság, a megfelelő környezetben való látni és látva lenni elve meghatározó eleme lett a 19. századi gondolkodásnak. Sőt a 19. századi nézők számára a múltat, a történelmet is vizuális formában jelenítették meg. „Történeti festmények kiállításai turnéztak Európa szerte és befolyással voltak az emberek saját otthonaikra is. A történelmet diorámák és panorámák népszerűsítették, amelyeket a közönség igaz szenvedéllyel látogatta” (KOLLER 1984, 89). Mítöbb ez volt az a korszak is, amelyben a történeti jelmez felvonulások és jelmezbálok iránti mánia is megjelent.

¹⁸⁴ A történeti színekről írta a *Vasárnapi ujság*: „Most sorban vonulnak el a következő öt szakaszban a világtörténelem főbb epizódjai a néző szeme előtt” (*Vasárnapi ujság*, 1883. szeptember 30.).

¹⁸⁵ *Vasárnapi ujság*, 1883. szeptember 30.

¹⁸⁶ A panorama által biztosított egészben látás élményéről, a felszabadító hatásáról és illúziókeltő funkciójáról lásd GYÁNI 1995, 93-98.

¹⁸⁷ Lásd CZÉKMÁNY 2008.

összejárt utas”.¹⁸⁸ A (mozgó)képek pedig a színpadi jelek által megidézett valóság tökéletes illúzióját próbálták meg létrehozni: a lehető legtökéletesebben megidézve a helyszínt, a hangulatot, embereket és eseményeket.¹⁸⁹

Mindebben pedig a korszaknak a stabilitás, a gazdagság és a tudás iránti vágya és hite reprezentálódott, amelyhez a múlt színpadra állításait használták fel színpadon és a mindennapi életben egyaránt. Mint azt Ann Marie Koller pontosan kifejtette, „sok tekintetben a történeti festmények, a történeti színművek és a kortárs politikai események nehezen voltak megkülönböztethetők. Mindegyik látványosan „szervezett” felvonulást és dramatikus történetet faragott a „dicső múltból” és mindegyiket a történeti hitelesség részletei jellemezték, amivel az eredetiség benyomását akarták a szemlélődőben felkelteni”.¹⁹⁰ Így a realiztikus, a materiális, a vizuális és a térbeli a színpadra állítás alapvető elvei között jelenhettek meg a színpadon korhű miliőt ábrázolva, mind pedig a színház épületének külső dekorációjában és belső tereiben, amelyek megfelelő helyszíneket biztosítottak az újonnan kialakult társadalmi-hatalmi viszonyok reprezentálásához.

Másrészt azért is volt ideális választás, mert a *Tragédia* elkerülte a korszakban problematikusnak tekintett témákat: az Ausztriával és a nemzetiségekkel való viszonyt, Ferenc József szerepét és megítélését, illetve az emigráció, Kossuth, s rajta keresztül 1848 és a függetlenség kérdését. Úgy tudott kozmopolita lenni, hogy közben nem sértette a királyi és császári érzékenységet, s nem tartott be a nemzetiségek elképzeléseinek sem. Úgy tudta tehát a hivatalos diskurzus által vágyott magyar szupremáciát hirdetni, hogy közben direkt módon nem sértett másokat. Mi több európai dimenzióban mozgott, s az európai perspektívát világméretűvé tágította: a kortársak számára Adám és Éva történetén keresztül nem csupán az európai, hanem a világtörténelem elevenedett meg a budapesti Nemzeti Színház színpadán.

¹⁸⁸ A teljes idézet a *Fővárosi lapok*ból: „Az „Ember tragédiájával” úgy vagyunk, mint a nagy és szép országokat összejárt utas, ki nem egy hamar beszélhet el mindent, a mi szépet látott” (*Fővárosi lapok*, 1883. szeptember 23.).

¹⁸⁹ Mint azt a meiningeni színházzal kapcsolatban egy kortárs (hivatásos) néző, Theodore Fontane meg is jegyezte: „amikor ezeket a darabokat láttam [Molière *Képzelt beteg* és Björnson *Between the Battles*] a meiningeniek előadásában, úgy éreztem más emberek között és más időben járok, miközben úgy hallottam őket beszélni, mintha nem is idegenek lennének” (FONTANE idézi KOLLER 1984, 155).

¹⁹⁰ KOLLER 1984, 89.

Harmadrészt pedig azért, mert a kortársak számára vágyott elvárásokat fogalmazott meg: a self-made-man mítoszát, az elvárt gender sztereotípiákat és érintette a korszak megkerülhetetlen filozófiai és ismeretelméleti kérdéseit. A férfiak szabad emelkedését ebben a korszakban fogadta el a jogrendszer, s a saját döntési jogkörrel rendelkező, saját tehetségéből és akaratából, önálló döntéseket hozó férfi elképzelése a korszak egyik alpmítoszává vált.¹⁹¹ Paulay szöveghúzásai pontosan azt mutatták, hogy Ádám, megválva attól, hogy csupán parancsot figyelő és teljesítő figura maradjon, lemondott a Paradicsomi lét és az Úr által kínált előnyökről és biztonságról. Az isteni gondviselést elhagyó Ádám tettei és döntései révén mutathatta meg akaratát, jelenhetett meg a történeti színekben különböző társadalmi szerepekben, fáraótól kezdve a Falanszter egyik tudósáig, s nyerhette el létezésének örömeit és bánatait, nem pedig születési előjogán. A *Tragédia* tehát olyan férfit jelenített meg, aki az önállóság útját választotta, s ezért még Istennel is szembe mert szállni. Mindez pedig elengedhetetlen volt egy kapitalizálódó, társadalmi mobilitást, legalább elvileg előtérbe állító társadalom önreprezentációja számára.

Ennek következtében, bár a történeti színeket Ádám Évával közösen élte és álmodta végig, a *Tragédia* előadásában alapvetően férfi-központú világ reprezentálódott. Míg Ádám saját kezébe vehette sorsának irányítását, addig Éva csak Ádámmal való viszonyaiban jelenhetett meg: nem önálló cselekvőként, hanem csupán függelékként. Olyan valakiként, aki a bemutatott korszakok nőideáljait tételezte, s akit a férfinak, főleg Ádámnak meg kellett hódítania, el kellett nyernie, vagy éppen ki kellett szabadítania. Pontosan azért, mert a közvélekedés csak a férfiakat tekintette a társadalom önállóan cselekvő tagjainak. Ezzel ellentétben, mint arra Gergely András felhívta a figyelmet, „a nőktől viszont a családi tűzhely ápolását, a család érzelmi és szexuális alapjainak biztosítását várta, s e téren a botlásokat szigorúan megtorolta”.¹⁹²

¹⁹¹ Ennek a tökéletes és szinte politikamentes megfogalmazása Jókai *Aranyemberében* Tímár Mihály alakja. Jókai regénye és színpadi adaptációja (bem.: 1884. december 3. rend.: Paulay Ede) is többek között azért lehetett siker, mert egyrészt a hivatalos ideológiát jelenítette meg, a felfelé tartó mobilitás lehetőségét; másrészt pedig az idillikus szigetre való kivonulást, a világból való kilépés lehetőségét is fenntartotta. Ebben a tekintetben Jókai műve egyenes folytatása Petőfi *János vitézének*. Az 1908-ban, az egyre erősödő magyar nacionalizmus közepette bemutatott operett-változat azonban meg is változtatta a *János vitéz* befejezését: az egymásra talált szerelmesek nem maradtak Tündérországbán, hanem visszatértek magyar hazájukba, kis magyar falujukba. Az „üzenet” egyértelmű. Lásd HUBER 2008.

¹⁹² GERGELY 2005, 408-409.

A *Tragédia* előadása ezt a 19. század közepi, alapvetően férfiközpontú világot a múltba visszavezetve és a jövőbe vetítve jelenítette meg és legitímálta. Olyan világot reprezentált tehát, amelyben a korszak elvárásaival megegyezően, a patriarchális család vált modellértékűvé, amely ideálként valósult meg (Athén) vagy éppen hiánya vált problematikussá (Falanszter). Mint arra maga Paulay is hivatkozott a *Tragédia* pesszimizmusa kapcsán: „Ott van mindenütt a férfi harcai, gyötrelme, kínja, csüggedése, kétségbeesése közt, mint vigasztaló, felemelő, biztató, lelkesítő ellenkép: az élettárs, a női ideál”!¹⁹³ Míg Paulay a férfit a harc és küzdelem által határozta meg, addig a nő ideálként, olyan ideálként szerepel, amelyet természetesen a férfi képzelt el, s akinek egyetlen szerepe és funkciója a férfi vigasztalása, biztatása, felemelése és lelkesítése.



8. kép Gyenes László Luciferként

Bár a nyitókép vizuális gazdagságával és térbeli elrendezésével kápráztatta el a Nemzeti nézőterét zsúfolásig megtöltő közönséget, az előadást alapvetően meghatározó férfi-nő problematika már itt megjelent. A jelenetben fizikailag is megjelenő szereplők – fiatal és idősebb nők, illetve gyerekek – közül csupán egyetlen egyet játszott férfi: Lucifert, „a tagadás ősi szellemét”. A rendezés tehát, mint azt Székely György találóan megfigyelte, egyrészt „nőiesített, miniatürizált mennyországot”¹⁹⁴ jelenített meg, ahol fiatal nők és gyerekek szolgálták és dicsőítették a láthatatlan, de férfihangon megszólalt Urat.

Másrészt a nyitókép velük egyedül szembe szegülő Lucifert ábrázolt. Őt pedig Paulay már a Mennyben „démonizált”, „ördögi”, „mefisztói” vizuális jellemzőkkel látta el: vörös taréjú fejfedő, fekete denevérszárnyas ruha és fekete, testhez simuló nadrág.¹⁹⁵

¹⁹³ PAULAY [1883a] 1988, 213.

¹⁹⁴ SZÉKELY 1997, 13.

¹⁹⁵ Jelmezét Leizen-Mayer Sándornak 1881-ben a Tavasz Tárlaton bemutatott Faust-illusztrációiban szereplő Mephistopheles figurához hasonló öltözék alapján tervezte meg, s Lucifer ezt a jelmezt hordta az egész előjáték folyamán.

(8. kép) Következésképp a rendezés nőiesített és gyermekiesített szolgálókkal benépesített mennyei hatalommal szemben álló, a hatalommal harcoló, fiatal férfit jelenített meg. A passzív, elfogadó, sőt szolgáló nők és gyermekek, illetve az aktív, harcoló, önálló döntési jogkörrel rendelkező férfi felosztás pedig alapvetően megegyezett a korszak elfogadott nemi-sztereotípiáival. Ennek következtében a *Tragédia* előadása értelmezhető a korszak hivatalos ideológiájának megjelenítőjeként és propagátoraként is.

A self-made-man mítoszában és a kortárs gender elvárásokon kívül, a *Tragédia* előadása megjelenítette a kortárs világ számára fontosnak tételezett problematikákat is. Ennek következtében az előadást úgy is lehetett tehát olvasni, mint ezen eszmék megtestesítését. Egyiptomot, mint a közélet, magánélet, uralkodás, az egyén és a tömeg kapcsolatát; Athént, mint a haza, hűség, demokrácia megjelenését; Bizáncot, mint a hit és hitetlenség küzdelmét; Párizst, mint a nemzeti, közösségi forradalom és egyéni szabadság reprezentációját; Londont, mint a kortárs szabad-versenyos kapitalizmus színre állítását; a Falansztert, pedig mint a tudomány, az evolúció és a szocializmus megvalósulásának problémáját például. A *Tragédia* előadása tehát úgy volt kortárs, hogy közben folyamatosan újraírta és újraértelmezte a múltat.

Következésképp egyetérthetünk Kerényi Ferenc megállapításával, miszerint „Paulay rendezése az ősbemutatón a kor uralkodó stílusirányzatának, a maradéktalan historizmusra törekvő meiningenizmusnak szellemében történt, figyelembe véve a magyar színjátszás hagyományait és a Nemzeti Színház anyagi lehetőségeit”.¹⁹⁶ Mindez kiegészíthető még azzal, hogy a Nemzeti Színház a *Tragédia* bemutatásával egyszerre tudta szolgálni a nemzeti kultúrát és a magyar szupremácia elvét. Bár közvetlenül nem érintette a magyar nacionalizmus témakörét, a magyar szerző által írt kozmopolita szöveg és ennek előadása univerzális értékeket tételezett, amelyeket a magyarsághoz köthető intézmény mutatott be. A *Tragédia* előadása így köthető a vezető nemzet elképzeléséhez, amely így már a magyarság érdekeit, eszméit és értékeit tette meg követendő példaként egész Magyarország számára, beleértve az ország területén élő nemzetiségeket is. A *Tragédia* előadása így a kultúr-propaganda eszközeként is funkcionálhatott, hiszen azt sugallta, hogy a magyarságot reprezentáló intézmény (színház) képes felvetni az egész

¹⁹⁶ KERÉNYI 1983, 66.

korszakban és az egész régióban mindenkire érvényes kérdéseket. A *Tragédia* tehát a látványvilágnak, a kortárs elvárások és problémák bemutatásának, illetve a birodalmi/nemzetiségi problematika elkerülésének köszönhető sikerét. „A hatalmas közönségsikerre való tekintettel még ugyanabban az évben tizenháromszor játszották, és tizenegy év múlva, 1894. május 13-án volt a századik előadás a Nemzeti Színházban, ahol még mindig a Paulay-féle változatot adták elő, egészen 1905-ig”.¹⁹⁷

Konklúzió

Összefoglalásként elmondható tehát, hogy a korszakban a Nemzeti Színház mint elit-kulturális intézmény, hármas funkciót töltött be. Egyrészt a történeti tragédiák és a múlt jelesnek tekintett színműveinek előadásain keresztül a nemzeti – magyar – kultúra folyamatosságát biztosította. Másrészt, a bemutatott múltbeli és kortárs európai drámákon keresztül az európai kultúra részéhez köthetőnek tekintette a magyar kultúrát. Harmadrészt pedig a magyar univerzalizmus, ország-vezető nemzet kulturális fölényét is megpróbálta a saját eszközeivel biztosítani.

A *Tragédia* bemutatása – az 1880-as évek – a kiegyezés pozitív hozadékának a kora, a viszonylagos gazdagságé, a nyugalomé, a jogbiztonságé, a reményeké és a jólété. A Monarchia ekkor még az itt élő népek által életképesnek ítélt szerveződés, melyet éppen az itt élő népek és nemzetek és csoportok pluralisztikus, polyglott és multikulturális közössége működtetett. Az itt élő népeket, nemzeteket és csoportokat pontosan ez a rendszer kötötte még ekkor össze. Ebben az összefüggésben a *Tragédia* ennek a felfogásnak a legitimálása, mivel pontosan azt mutatta be, ami az itt élő,

¹⁹⁷ MÁTÉ 2009, 5. A *Tragédia* népszerűségét az is jól mutatja, hogy 1883-1893 között száznyolcvanhárom vidéki településen játszották (lásd KERÉNYI 1983; ENYEDI 1997; KERÉNYI 2008; MÁTÉ 2009). A századforduló felé közeledve, főleg az 1892-es bécsi Színházi Világkiállítás után, a külföldi színpadokat is meghódította: Hamburg, 1892; Prága 1892, 1904, 1909; Bécs 1892, 1903; Berlin 1893; Krakkó 1903; Brno 1905; Plzen 1905; és Zágráb 1914. (A cseh és szlovák előadásokról lásd GARAJ 2005, a többit pedig NÉMETH 1933.) Sőt, a Pruggmayr Orfeum bemutatta, feltételezhetően még 1883-ban, a Groisz Antal által írt *Tragédia*-paródiát (*Die Tragödie des Menschen – Parodischer Scherz des gleichnamigen Schauspiels mit Music – Az ember tragédiája – parodisztikus zenés tréfa a hasonló című színműből*). Sajnos nem maradt fenn a paródia szövege, s leírás sem az előadásról. A színlapról annyi derül ki, hogy mint azt Molnár Gál Péter megjegyezte, „lelkesen rávetették magukat a történelmi utazás, mint alapötletre (...), mert a képes álmotázás a varieté változatos színhelyváltásainak és egzotikum-igényének megfelelt” (MOLNÁR GÁL 2001, 164).

egymástól nagyon is eltérő kulturális, politikai, etnikai és gazdasági csoportokat egymással és az európai nemzetekkel összekapcsolhatta. Pontosan azt, hogy az itt élő népek történelmének egyedi sajátosságai nem kerültek említésre, de az egyénre – férfira és nőre, Ádámra és Évára vonatkoztatott – történelme az európai- és a világtörténelem részét képezte, a férfi és nő kapcsolatát szabályozó, a korban elfogadott gender-sztereotípiák bemutatásra kerülhettek, s mindegyik nemzet, csoport és nép hitet tehetett a kor meghatározó eszméi (ráció, haladás, fejlődés) mellett. Ezzel is közös európai dimenzióban orientálódva.

A századfordulóhoz közeledve azonban az 1880-as évek társadalmi konszenzusában jelentős változások következtek be, mind a magyarság, mind a nemzetiségek vonatkozásában. Bár azt várnánk, hogy a Nemzeti Színház a nyelv által jelentkező nemzetmegtartó funkcióját csak hagyományként vitte tovább, a helyzet inkább az, hogy a századfordulóhoz közeledve a magyarosítás, a magyarok által vezetett asszimiláció egyik alapvető eszközeként jelent meg. A magyar nyelvet az iskolákon, kulturális intézményeken és gyakorlatokon keresztül terjesztettek az első világháború időszakához közeledve mind erőszakosabb formában. Következésképp a nyelvben (is) jelentkező nemzetfenntartás- és nemzetmegtartás elve alapvetően a Habsburgok, de még inkább a Magyarország területén élő nemzetiségek, s a 19. század második felében önállóságukat kivívott (Szerbia, Románia) vagy éppen önállóságukért harcot folytató (Csehország, Szlovákia, Horvátország, Szlovénia) új nemzetállamok felé irányult. Mindezzel párhuzamosan az itt élő nemzetiségek önállósodási törekvései is egyre erőteljesebben jelentkeztek.

A magyar szupremácia elvéhez igazodva a századfordulóra a Nemzeti Színház repertoárjának profiltisztításával és magas-művészeti elvárásaival, elit-kulturális intézménnyé vált, hogy a Kárpát-medencében a magyarság vezető szerepét megfelelő módon színpadra tudja állítani a jelenben, s az 1896-os millenniumi ünnepségek alkalmával is dicsőített, ezeréves magyar múltba is vissza tudja vetíteni. A 19. század mind Európában, mind Magyarországon a történettudomány, a művészettörténet, a régészet jóvoltából már sokat tudott a múltról, s „felülmúlhatatlan volt abban, ahogy

azonosulni tudott a történelmi múlttal, mely múltba szinte beleálmodta magát”.¹⁹⁸ Pontosan azért, mert az egyre erősödő nemzeti ébredés és nacionalizmus korában a múlt szolgált legitimációként és a vágyott jövő megszervezőjeként a magyarság, de az itt és a környező országokban élő nemzetiségek számára egyaránt.

A Nemzeti Színház 1982-es bécsi vendéjátéka kapcsán is ezeket a funkciókat említve kifogásolta a Nemzeti bécsi vendéjátékát Vadnay Károly drámaíró és képviselő a parlamentben.¹⁹⁹ Vadnay szerint

A nemzeti színháznak, ezen elsőrangú állami közművelődési intézetnek az a hivatása, hogy a nemzeti kifejlődést, a nemzeti nyelv pallérozását s ez által a nemzeti erkölcsöket emelje, de emelje ezt nemcsak a fővárosban, hanem amennyire a viszonyok megengedik, igyekezzék azzal a varázshatalommal, azzal a tekintéllyel, melyet magában rejt, a vidéki góczpontokra is kitérni s a nemzet szellemi kifejlődését ott is előmozdítani. (Úgy van! a szélsőbaloldalon) Hivatásának tartom továbbá, hogy a nemzeti ünnepélyeken, a mennyiben lehetséges, részt vegyen s ha az ilyen intézetekben a legélénkebb nemzeti érzület lüktessen, hogy mindenütt ott legyen, a hol a magyar állameszmét elő kell mozdítani és sehol se legyen ott, a hol annak előmozdítását várni nem lehet.²⁰⁰

Vadnay egyértelműen azok álláspontját képviselte, akik „nem tartják szükségesnek a Bécsbe menetelt, de még a nemzeti színházhoz méltó vállalkozásnak sem tekintik, hanem csak pusztán hivalkodásnak, hiúságnak és minden komoly cél nélküli kirándulásnak”.²⁰¹ Pontosan azért nem szerette volna, hogy Nemzeti Színház a bécsi színházi világiállításon megjelenjen, mert attól tartott, hogy nem lesz megfelelően feltüntetve, hogy „a budapesti nemzeti színház egy független állam színháza”.²⁰²

Ezzel ellentétben Paulay egyrészt azt akarta bizonyítani, hogy a Nemzeti Színház megállja a helyét a többi nemzet színháza között, s ezzel is a magyarság európaiságát,

¹⁹⁸ GYÁNI 2008, 162.

¹⁹⁹ A öt estén át tartó vendéjátékon (1892. október 1-6.) Katona József *Bánk bánját*, Moreto y Cabana *Közönyt közönnyelét*, Csiky Gergely *Nagymamáját*, Ludovi Halévy, Hector Crémieux és Pierre Decourcelle *Constantin abbéját*, Franz Grillparzer *Médeáját* és Madách *Tragédiáját* adták elő. Valóban ez volt az első eset, hogy a Nemzeti mint társulat egész estés előadással szerepel a saját játszási helyén kívül, hiszen addig csak egyes tagjai jártak vendégszerepléseik alkalmával vidéki színpadokon. Azt is hozzá kell azonban tennünk, hogy a nemzetközi színházi világban Paulayék vendégszereplése nem hagyott túl sok nyomot, bár talán ennek is betudható, hogy a *Tragédiát* elkezdték külföldön is játszani. A magyar előadásokat főleg osztrák és német színészek látogatták, akik viszont elismeréssel nyilatkoztak a magyar színészetéről.

²⁰⁰ KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ, 1892. április 9. 230.

²⁰¹ KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ, 1892. április 9. 230.

²⁰² KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ, 1892. április 9. 230.

Nyugat-Európához való tartozását tudta hangsúlyozni. Másrészt pedig azért kellett ott lennie, mert a Nemzeti Színház nemcsak a magyar parlament szubvenciójától függött, hanem a császár támogatásától is. Ennek következtében a Nemzeti Színház egyszerre volt udvari és nemzeti színház, s a korszakban úgy kellett tevékenykednie, hogy ezt a kettős feladatot egyszerre, egymásnak nem ellentmondva tudja betölteni.

Az *ember tragédiájának* a bemutatása mindkét célnak megfelelt. Mi több sikeresen elkerülte a korszak nemzeti tabuit és problematikusnak tartott kérdéseit – nacionalizmus, nemzetiségi kérdés, függetlenség, dualizmus, forradalom, emigráció és emancipáció.²⁰³ Miközben a magyar szerző által, magyar nyelven írt, eredeti alkotás európai dimenzióban, illetve a kortársak számára világtörténeti perspektívában mutatta az emberiség történetét, amit a hivatalos kultúr-propaganda megfelelően fel is tudott később használni a magyar nemzet felsőbbrendűségi mítoszához.

²⁰³ Ne felejtsük, hogy a *Tragédia* ősbemutatójával egy időben zajlott a Solymosi Eszter halálát vizsgáló, végül felmentő ítéletet hozó Tiszaeszlári-per, miközben országszerte zavargások voltak, végül októberben megalakult az Országos Antiszemita Párt. Dóczy Lajoshoz írt levelében Paulay a terjedő antiszemitizmusra így reagált: „Az antiszemitizmus ugyan sok mindenben tette magát nálunk érezhetővé, de – bár Budapesten fejét épp a Kerepesi úton ütötte fel láthatólag, még eddig a Nemzeti Színház egészen ment maradt a ragálytól” (PAULAY [1883c] 1988, 357). A *Pesti Napló* pedig a nemzetiségi kérdéstről írt a bemutató napján: „Nagy-Horvátország, Nagy-Szerbia, Nagy-Bulgária: mindenütt a délszláv nagyzás kitört egyszerre” (*Pesti Napló*, 1883. szeptember 22.)

HIVATKOZÁSOK

- A pesti nemzeti színház reformja, különös tekintettel a hazai színművészetre*, n.n., Budapest, k.n., 1875.
- ANDOR 2008 – ANDOR Csaba, *Az ember tragédiája* ösbemutatója (Reflexiók), *Palócföld*, 2008/3, 44-50.
- ARANY [1862] 1968 – ARANY János, Egy üdvözlő szó – A. J. *Összes művei*, szerk. Németh G. Béla, Budapest, Akadémiai, 1968, 369-371.
- Az 1869-diki színházi enquéte-bizottság jelentése és mellékletei*, Budapest, k.n., 1873.
- BAL 2004 – Mieke BAL, Vizuális esszencializmus és a vizuális kultúra tárgya, *Enigma*, 2004/41, 86-116.
- BÁN 2004 – BÁN Zsófia, Lát-hatás, *Enigma*, 2004/41, 11-16.
- BÉNYEI 1893 – BÉNYEI István, *Színészetünk rendezésért*, Budapest, k.n., 1893.
- BOOTH 1999 – Michael R. BOOTH, A tizenkilencedik századi színház – *Képes színháztörténet*, szerk. John Russell BROWN, Budapest, Magyar Könyvklub, 1999, 299-340.
- CRARY 1999 – Jonathan CRARY, *A megfigyelő módszerei*, Budapest, Osiris, 1999.
- CZÉKMÁNY 2008 – CZÉKMÁNY Anna, *Életszínház – Molnár György látványosságai – Alternatív színháztörténetek: alternatívok és alternatívák*, szerk. Imre Zoltán, Budapest, Balassi, 2008, 90-104.
- CSATÓ 1960 – CSATÓ Kálmán, A Nemzeti Színház és Paulay Ede – Cs. K., *Ilyennek láttam őket*, Budapest, Magvető, 13-28.
- DIÓSZEGI 1987 – DIÓSZEGI István, *A Ferenc József-i kor nagyhatalmi politikája*, Budapest, Kossuth, 1987.
- DORSTE 1996 – DORSTE Wilhelm, Kávéház az Osztrák-Magyar Monarchiában, *Budapesti Negyed*, 1996/2-3 <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00011/dros.html>
Letöltés: 2010. május 21.
- ENYEDI 1997 – ENYEDI Sándor, *Az ember tragédiájának vidéki előadásai 1884-1918*, *Színháztudományi Szemle*, 1997/32, 132-140.
- F. DÓZSA 1983 – F. DÓZSA Katalin, *Az ember tragédiája* színpadtervei 1883-1915 között, *Színháztudományi Szemle*, 1983/12, 95-146.
- F. DÓZSA 1997 – F. DÓZSA Katalin, A kulisszáktól a stilizált színpadig. Még egyszer a *Tragédia* 1883-1915 közötti díszletterveiről, *Színháztudományi Szemle*, 1997/32, 33-48.
- F. DÓZSA 2011 – F. DÓZSA Katalin, A szcenikai művészet – *Magyar színháztörténet 1873-1920*, szerk., Gajdó Tamás, Budapest, Magyar Könyvklub-OSZMI, 2001, 373-386.
- FERGUSON 2000 – Niall FERGUSON, The European economy, 1815-1914 – *The Nineteenth Century: Europe 1789-1914*, szerk. T. C. W. BLANNING, Oxford, Oxford University Press, 2000, 78-125.
- FESTETICS 1867 – FESTETICS Leo, *Néhány szó a művészet és a Nemzeti Színház érdekében*, Pest, k.n., 1867.
- FESTETICS 1869 – FESTETICS Leo, *A nemzeti színház szervezése, igazgatása és biztosítása érdekében*, Pest, k.n., 1869.

- FOUCAULT 1979 – Michel FOUCAULT, *Discipline and Punish*, Harmondsworth, Penguin, 1979.
- FOUCAULT 1998 – Michel FOUCAULT, A diskurzus rendje – M. F.: *A fantasztikus könyvtár: Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk*, Budapest, Pallas, 1998, 50-74.
- FOUCAULT 1996 – Michel FOUCAULT, A hatalom szeme, *2000*, 1996/10, 3-9.
- FÖLDES 1983 – FÖLDES Anna, *Jászai Mari és a magyar színház*, Budapest, Magvető, 1983.
- FRIED 2005 – FRIED István, A Madách-kutatás hétköznapi ünnepei (Kerényi Ferenc Madách-köteteiről, *Forrás*, 2005/2, <http://www.forrasfolyoirat.hu/0702/fried.pdf> Letöltve: 2010. május 15.
- GARAJ 2005 – GARAJ Lajos, *Az ember tragédiája a cseh és a szlovák színpadon*, *Fórum*, 2005/4, 111-125.
- GERGELY 2005 – *Magyarország története a 19. században*, szerk. GERGELY András, Budapest, Osiris, 2005.
- GERŐ 1988 – GERŐ András, *Ferenc József, a magyarok királya*, Budapest, Novotrade, 1988.
- GRAMSCI 1971 – Antonio GRAMSCI, *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, szerk. Quintin Horae és Geoffrey Nowell-Smith, New York, International Publishers, 1971.
- GRANASZTÓI 1997 – GRANASZTÓI Péter, Tömegszórakoztatás a Városligetben – a Vurstli, *Budapesti Negyed*, 1997/2-3, <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00014/granaszt.html> Letöltés: 2010. május 21.
- GYÁNI 1995 – GYÁNI Gábor, *Hétköznapi Budapest: nagyvárosi élet a századfordulón*, Budapest, Fővárosi Önkormányzat, 1995.
- GYÁNI 1996 – GYÁNI Gábor, A kávéházba járó polgár, *Budapesti Negyed*, 1996/2-3, <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00011/gyani.html> Letöltés: 2010. május 21.
- GYÁNI 1997 – GYÁNI Gábor, A kultúra adásvétele, *Budapesti Negyed*, 1997/2-3, <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00014/gyanibev.html> Letöltés: 2010. május 21.
- GYÁNI 1998 – GYÁNI Gábor, *Az utca és a szalon: a társadalmi térhasználat Budapesten, 1870-1940*, Budapest, Új Mandátum, 1998.
- GYÁNI 2007 – GYÁNI Gábor, *Relatív történelem*, Budapest, Typotext, 2007.
- GYÁNI 2008 – GYÁNI Gábor, *Budapest - túl jön és rosszon. A nagyvárosi múlt, mint tapasztalat*, Budapest, Napvilág, 2008.
- GYENES 1923 – GYENES László, Interjú a premier szereplőivel, *Színházi Élet*, 1923/4, 13-15.
- GYURGYÁK 2007 – GYURGYÁK János, *Ezzé lett magyar hazátok. A magyar nemzeteszmé és nacionalizmus története*, Budapest, Osiris, 2007.
- HANÁK 1993 – HANÁK Péter, Az elpusztíthatatlan város. Budapest történelmi vitalitása, *Budapesti Negyed*, 1993/1, <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00001/fej01.htm> Letöltés: 2010. május 21.
- HANÁK 1997 – HANÁK PÉTER, A bécsi és budapesti operett kultúrtörténeti helye, *Budapesti Negyed*, 1997/2-3, <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00014/hanak.html> Letöltés: 2010. május 21.

- HEISZLER 1994 – HEISZLER Vilmos, Soknyelvű ország multikulturális központja. Németek és szlovákok a reformkori Pest-Budán, Budapesti Negyed, 1994/2, <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00004/heiszler.htm> Letöltés: 2010. május 16.
- HEISZLER 1995 – HEISZLER Vilmos, Birodalmi és nemzeti szimbólumok Bécsben és Budapesten (1867-1918), *Budapesti Negyed*, 1995/3 <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00008/heiszler.html> Letöltés: 2010. május 21.
- HOPKINS 2000 – A. G. HOPKINS, Overseas expansion, imperialism, and Empire, 1815-1914, *The Nineteenth Century: Europe 1789-1914*, szerk. T. C. W. BLANNING, Oxford, Oxford University Press, 2000, 210-240.
- HORVÁTH – HORVÁTH Károly, *Az ember tragédiája és a korabeli kritika, Irodalomtudományi Közlemények*, 1987-88/5-6, 530-557.
- HUBER 2008 – HUBER Beáta, Játék határok nélkül. Az 1904-es János vitéz politikai szerepvállalása és műfaji határai – *Alternatív színháztörténetek: alternatívok és alternatívák*, szerk. Imre Zoltán, Budapest, Balassi, 2008, 123-140.
- JELENTÉS 1861 - *Jelentése a pesti nemzeti színház ügyében teendő vizsgálatra kiküldött bizottnánynak*, Jókai Mór bizottnányi előadó, KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ, 1861. augusztus 12. 250-268.
- KAIZINGER 1997 – KAIZINGER Rita, Erkel Gyula kísérezőnéje a *Tragédia* ősbemutatóján, *Színháztudományi Szemle*, 1997/32, 42-45.
- KÁNTOR 1966 – KÁNTOR Lajos, *Százéves harc Az ember tragédiájáért*, Budapest, Akadémiai, 1966.
- KÉKESI KUN 2007 – KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris, 2007.
- KELÉNYI 1983 – KELÉNYI István, Paulay *Tragédia*-szcenárium (vagy: hány sorból áll *Az ember tragédiája?*), *Színháztudományi Szemle*, 1983/12, 31-53.
- KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ 1868. május 1. 140-150.
- KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ 1870. február 10. 278-289.
- KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ 1870. február 11. 290-299.
- KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ 1870. február 12. 300-313.
- KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ, 1873. február 7. 125-138.
- KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ 1875. április 13. 160-173.
- KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ 1878. február 12. 295-305.
- KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ 1887. január 25. 205-219.
- KÉPVISELŐHÁZI NAPLÓ, 1892. április 9. 225-235.
- KERÉNYI 1983 – KERÉNYI Ferenc, *Az ember tragédiájának vidéki előadásai (1884-1886)*, *Színháztudományi Szemle*, 1983/12, 55-69.
- KERÉNYI 2005 – *Madách Imre Az ember tragédiája*, Szinoptikus kritikai kiadás, sajtó alá rendezte és a jegyzeteke írta, KERÉNYI Ferenc, Budapest, Argumentum, 2005.
- KERÉNYI 2008 – KERÉNYI Ferenc, Színpadi Madách-tanulmányok (*Az ember tragédiája* ősbemutatójának 125. évfordulójára), *Palócföld*, 2008/3, 51-56.
- KERÉNYI 2009 – KERÉNYI Ferenc, A színház mint társaséleti színtér a 19. századi Budapesten, Budapest Főváros Levéltára, www.budapestarchiv.hu, http://bfl.archivportal.hu/index.php?action=print&news_id=859 Letöltés: 2010. március 11.

- KIMNACH 1883 – KIMNACH László, Kossuth Lajos arczképe, *Vasárnapi ujság*, 1883. szeptember 30., 625-629.
- KOLLER 1984 – Ann Marie KOLLER, *The Theater Duke. Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*, Stanford, California, Stanford University Press, 1984.
- KOLTA 1986 – KOLTA Magdolna, *A Népszínház iratai*, Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1986.
- KOZÁRI 1995 – KOZÁRI MÓNIKA, Budapest a békeidőben. Fővárosi ügyek az 1880-as évek második felében, *Budapesti Negyed*, 1995/3, <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00008/kozari.html> Letöltés: 2010. május 21.
- MADÁCSY 2008 – MADÁCSY László, *Az ember tragédiájának első francia nyelvű fordítása és fogadtatása* – MADÁCSY Piroska, *A Tragédia üzenete a franciáknak*, Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2008, 9-20.
- MÁLYUSZNÉ 1956 – MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit, *Egy színészházaspár élete: Szerdahelyi Kálmán és Prielle Kornélia*, Budapest, Művelt Nép, 1956.
- MÁLYUSZNÉ 1963 – MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit, *Adatok a magyar rendezés történetéhez a XIX. század második felében*, Budapest, Színháztudományi Intézet, 1963.
- MÁLYUSZNÉ 1964 – MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit, *Molnár György, a rendező*, Budapest, Színháztudományi Intézet, 1964.
- MÁLYUSZNÉ 1983 – MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit, Egy polgár, magasba ívelő pályán (Paulay Ede, 1852-78 között), *Színháztudományi Szemle*, 1983/12, 5-29.
- MÁTÉ 2008 – MÁTÉ Zsuzsanna, Madách Imre *Az ember tragédiájának* 125 éves ősbemutatójáról, *Palócföld*, 2008/3, 57-67.
- MÁTÉ 2009 – MÁTÉ Zsuzsanna, Hermeneutikai dilemmák Madách *Az ember tragédiája*-nak Paulay Ede-rendezi ősbemutatóján, *Nyelv- és irodalomtudományi közlemények*, 2009/1, 3-16.
- McCONACHIE 1989 – Bruce A. McCONACHIE, Using the Concept of Cultural Hegemony to Write Theatre History, In *Interpreting the Theatrical Past*, szerk., Thomas Postlewait és Bruce A. McConachie, Iowa City, UIP., 1989, 37-58.
- MIRZOEFF 1998 – *The Visual Culture Reader*, szerk. Nicholas MIRZOEFF, London és New York, Routledge, 1998.
- MITCHELL 1994 – W. J. T. MITCHELL, The Pictorial Turn – W. J. T. M., *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, 11-34.
- MITCHELL 2004 – W. J. T. MITCHELL, A látást megmutatni. A vizuális kultúra kritikája, *Enigma*, 2004/41, 17-30.
- MOLNÁR GÁL 2001 – MOLNÁR GÁL Péter, *A pesti mulatók. Előszó egy színháztörténethez*, Budapest, Helikon, 2001.
- N.N. 1875 – *A pesti nemzeti színház reformja, különös tekintettel a hazai színművészetre*, Budapest, 1875.
- N. N. 1883 – N. N., C. n., *Vasárnapi ujság*, 1883. szeptember 30. 637-639.
- N.N. 1883 – N.N., *Az Ember tragédiája, Fővárosi Lapok*, 1883. szeptember, 22. 1418-1419.
- NÉMETH 1933 – NÉMETH Antal, *Az ember tragédiája a színpadon*, Budapest, Budapest Székesfőváros, 1933.
- Nemzeti Színház Igazgatósági Szabályrendelet*, Budapest, Pesti Könyvnyomda, 1887.

- PAULAY [1872] 1988 – PAULAY Ede, *Paulay Ede Jelentése külföldi útjáról – Paulay Ede írásaiból*, szerk. SZÉKELY György, Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1988, 125-181.
- PAULAY [1879] 1988 – PAULAY Ede, *Paulay Ede nyilatkozata – Paulay Ede írásaiból*, szerk. SZÉKELY György, Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1988, 196-200.
- PAULAY [1883a] 1988 – PAULAY Ede, *Az ember tragédiája színpadon – Paulay Ede írásaiból*, szerk. SZÉKELY György, Budapest, OSZMI, 1988, 206-232.
- PAULAY [1883b] – MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája*, színre alkalmazta és öt szakaszra osztotta PAULAY Ede, Nemzeti Színház, 1883, OSZK Színháztörténeti Tár, E. 162. [rendezői példány]
- PAULAY [1883c] 1988 – PAULAY Ede, Dóczy Lajoshoz, *Paulay Ede írásaiból*, szerk. SZÉKELY György, Budapest, OSZMI, 1988, 357-358.
- PAULAY [1887] 1988 – PAULAY Ede, *A Nemzeti Színház – Paulay Ede írásaiból*, szerk. SZÉKELY György, Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1988, 233-249.
- PODMANICZKY 1888 – PODMANICZKY Frigyes, *Naplótöredékek 1824-1887*, Budapest, Grill Károly könyvkereskedése, 1888.
- PODMANICZKY 2010 – PODMANICZKY Katalin, *Az ember tragédiájának fogadtatása a német nyelvterületen (1862-2003) - XVII. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán és MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged-Kecskemét, Madách Irodalmi Társaság, 2010, 155-167.
- PRAZNOVSZKY 1998 – PRAZNOVSZKY Mihály, „*A szellemdiadal ünnepei*”, *A magyar irodalom kultikus szokásrendje a XIX. század közepén*, Budapest, Új Mandátum, 1998.
- PUKÁNSZKYNÉ 1937 – PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, *Nemzeti Színházunk és a közvélemény a XIX. században*, Különlenyomat a *Budapesti Szemle* (1937. augusztus, 246. kötet) Budapest, k.n., 1937.
- PUKÁNSZKYNÉ 1940 – PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, *A Nemzeti Színház százéves története I-II.*, Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1940.
- RABKIN 2004 – Gerald RABKIN, *A félreolvasás játéka. Szöveg / Színház / Dekonstrukció*, *Theatron* 2004/2, 31-44.
- RÁKOSI 1907 – RÁKOSI Jenő, *Emlékezések*, II. kötet, Budapest, Franklin, 1907.
- RÉDEY 1937 – RÉDEY Tivadar, *A Nemzeti Színház története*, Budapest, Egyetemi, 1937.
- ROMSICS 2010 – ROMSICS Ignác, *Az Osztrák-Magyar Monarchia felbomlása és a trianoni békeszerződés*, *Rubicon*, 2010/4-5, 4-29.
- SALY 2004 – SALY , „*Ide minden rangú ember és mindkét nem eljöhethet...*” A pesti kávéház mint a társasélet színtere, *Budapesti Negyed*, 2004/4, <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00033/saly.html> Letöltés: 2010. május 21.
- SENNETT 1978 – Richard SENNETT, *The Fall of the Republic Man*, New York, Vintage, 1978.
- SHEEHAN 2000 – James J. SHEENAN, *Culture, The Nineteenth Century – Europe 1789-1914*, szerk. T. C. W. BLANNING, Oxford, Oxford University Press, 2000, 126-157.

- SZEGEDY-MASZÁK 1978 – SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY, Történelemértelmezés és szerkezet *Az ember tragédiájában – Madách-tanulmányok*, szerk. HORVÁTH Károly, Budapest, Akadémiai, 1978, 133-141.
- SZÉKELY 1988a – *Paulay Ede írásaiból*, szerk. Székely György, Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1988.
- SZÉKELY 1988b – SZÉKELY György, Paulay Ede életműve – *Paulay Ede írásaiból*, szerk. Székely György, Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1988, 525-582.
- SZÉKELY 1997 – SZÉKELY György, A *Tragédia* ősbemutatójának problémái, *Színháztudományi Szemle*, 1997/32, 6-22.
- SÁNTA 1996 – SÁNTA Gábor, „Vígaszta, ápol és eltakar”. A budapesti kávéházak szociológiai és pszichológiai természetrajza a századfordulón, *Budapesti Negyed*, 1996/2-3. <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00011/santa4.htm> Letöltés: 2010. június 3.
- TÓTH 1926 – TÓTH Imre, Egy színházigazgató emlékei, *Képes Krónika*, 1926. augusztus 1. 19-21.
- VASÁRNAPI UJSÁG 1883 – *Vasárnapi ujság*, 1883. szeptember 30. 609.
- VERES 1978 - VERES András, Erdélyi János és *Az ember tragédiája – Madách-tanulmányok*, szerk. HORVÁTH Károly, Budapest, Akadémiai, 1978, 173-181.
- VÖRÖS 1993 – VÖRÖS Károly, Városépítészeti modell Kelet-Európában, *Budapesti Negyed*, 1993/1, <http://epa.oszk.hu/00000/0003/00001/fej03.htm> Letöltés: 2010. május 14.
- VÖRÖS 1998 – VÖRÖS Károly, A világváros útján: 1873-1918, *Budapesti Negyed*, 1998/2-3 <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00016/voros.html> Letöltés: 2010. május 21.